ڈاکٹر سیّدہ جعفر

ناشر : اِدارۂ 'پیکر' حیدرآباد

نام کتاب : مہک اور محک

نام مصنّفہ : ڈاکٹر سیدہ جعفر

پروفیسر شعبہ اُردو، یونیورسٹی آف حیدرآباد

سنہ اشاعت : اگست ۱۹۹۵ء

تعداد : ۵۰۰

قیمت : ۱۲۵ روپیے

تزئین : محمود سلیم

کمپوزنگ : اُردو کمپیوٹر انسٹی ٹیوٹ ۔ اُردو اکیڈمی آندھرا پردیش

طباعت : دکن پرنٹرس ۱۰ اعظم پورہ ۔ حیدرآباد

طباعت (سرورق) : پرنٹ ٹائپ ۔ لکڑی کا پُل ۔ حیدرآباد

بلاک سازی : دکن پروسس ۔ لکڑی کا پُل حیدرآباد

ناشر : ادارۂ پیکر ۔ برنداون کالونی ۔ حیدرآباد

ملنے کے پتے :
- ادارۂ پیکر ۔ برنداون کالونی ۔ حیدرآباد
- حسامی بک ڈپو ۔ حیدرآباد
- 9-1-24/1 لنگر حوض ۔ حیدرآباد

676

والد مرحوم

سید جعفر علی

کے نام

گوہر جانب ابرِ نیساں فرستیم

ڈاکٹر سیدہ جعفر کی تصانیف

۱۔ ماسٹر رام چندر اور اردو نثر کے ارتقاء میں ان کا حصہ
۲۔ من سمجھاون
۳۔ فن کی جانچ (تنقیدی مضامین)
۴۔ سکھ انجن
۵۔ تنقید اور انداز نظر (تنقیدی مضامین)
۶۔ دکنی رباعیاں
۷۔ اردو مضمون کا ارتقاء
۸۔ من سمجھاون (ہندی)
۹۔ یادگار مہدی
۱۰۔ کلیات محمد قلی قطب شاہ
۱۱۔ دکنی نثر کا انتخاب
۱۲۔ مثنوی یوسف زلیخا
۱۳۔ ڈاکٹر زور ۔ حیات اور ادبی کارنامے
۱۴۔ چندر بدن و مہیار (ہندی)
۱۵۔ ماہ پیکر
۱۶۔ ویلا تھال (ترجمہ)
۱۷۔ انتخاب محمد قلی قطب شاہ
۱۸۔ دکنی ادب کا مطالعہ (ترتیب)
۱۹۔ دکنی ادب کا تنقیدی مطالعہ (یو، جی، سی پراجکٹ)
۲۰۔ مثنوی جنت سنگار ۔ (زیر طبع ترقی اردو بیورو، نئی دلی)
۲۱۔ تاریخ ادب اردو ۱۷۰۰ء تک (زیر طبع ترقی اردو بیورو نئی دلی)
۲۲۔ مہک اور محک (تنقیدی مضامین) (" ")
۲۳۔ دکن میں قصیدہ نگاری کی روایت (" ")

فہرست مضامین

پیش لفظ

گذشتہ تین چار دہائیوں سے اردو تنقید افکار و اظہار کے گوناگوں پیکروں اور نئے ادبی رویّوں کے زیر اثر مسلسل تغیرات کے زد میں ہے ۔ علم و دانش کی جدید آگہی نے تنقید کے فن کو نئے زاویوں سے متاثر کیا ہے تنقید کی اس نمو پذیری اور نئی سمتوں کی طرف پیش قدمی نے نقادوں کو ادبی تصورات اور انداز نظر کے اعتبار سے دو بڑے زمروں میں تقسیم کر دیا ہے ۔ کچھ وہ جو جدیدیت اور اس کی جمالیات سے سروکار رکھتے ہیں اور کچھ نقاد بدلے ہوئے تہذیبی و ادبی تناظر میں ادب کی تفہیم و تحسین کا شعور رکھتے ہوئے جاندار و توانا ادبی روایات کی پاسداری سے دامن کشاں نہیں ہوئے ہیں اور یہ سمجھتے ہیں کہ ادب سے اس کا ماضی چھین لیا جائے تو وہ اس پر کٹے ہوئے پرندے کی طرح بے بس ہوجائے گا جو فضائے بسیط میں آزادنہ اڑانیں نہیں بھر سکتا ۔ میں ادب میں " قصہ جدید وقدیم " کو "دلیل کم نگہی" تصور کرتی ہوں اور ادب کے اس

حرکی کردار کی قائل ہوں جو بدلتا اور نت نئے سانچوں میں ڈھلتا رہتا ہے اور زندگی کے جلوہ صد رنگ کا مظہر ہوتا ہے۔

مجھے اپنے بارے میں کوئی خوش فہمی نہیں اپنے ادبی خلوص پر اعتماد ہے۔ اس کتاب کے تنقیدی مضامین کو پڑھ کر قاری میری ادبی سوجھ بوجھ اور تنقیدی رویّے کے بارے میں رائے قائم کریں گے۔ میں اس کی قائل نہیں ہوں کہ مصنف پیش لفظ میں چند مفروضات قائم کرکے اپنے قاری کے ہاتھ میں ایک ایسا آئینہ دے دے جو اس کے ادبی خدوخال کو ایک متعین شکل ہی میں دکھا سکے۔

یہ مضامین مختلف اوقات میں لکھے گئے ہیں اور مختلف سمیناروں میں پیش ہوئے ہیں ان منتشر مضامین کو میں نے کتابی شکل میں یکجا کردیا ہے۔ اس سے قبل میرے تنقیدی مضامین کے مجموعے منظرعام پر آچکے ہیں۔ میں یونیورسٹی گرانٹس کمیشن اور آندھراپردیش اردو اکیڈیمی کی ممنون ہوں جن کی جزوی امداد سے اس کتاب کی اشاعت میں مدد ملی۔ جناب حسن فرخ صاحب کا شکریہ ادا کرنا میرا اخلاقی فرض ہے جنھوں نے "**مہک اور محک**" کی اشاعت کے مختلف مراحل میں میری اعانت کی۔

لنگر حوض

جنوری 1995ء

سیدہ جعفر

(پروفیسر شعبہ اردو یونیورسٹی آف حیدرآباد)

○○○○○○○○○○○○

اردو افسانے کی نئی جہت

نیا افسانہ ، اپنی ساخت ، عضوی ترتیب ، موضوع اور ابلاغ کے اعتبار سے انسانی زندگی اور تہذیبی رشتوں کے نئے توازن کا ترجمان ہے ۔ معاشرتی زندگی کے بدلتے ہوئے مزاج اور انسانی تجربات کی نئی معنویت نے اردو افسانے کو نئے ابعاد عطا کیئے ہیں ۔ جب تہذیبی زندگی کسی نئے مرحلے سے دوچار ہوتی ہے تو پرانے توازن متزلزل اور منتشر ہونے لگتے ہیں اور اقدار کے جدید توازن اور افق زندگی کے جلوہ صدرنگ کے ساتھ ابھرنے لگتے ہیں ۔ اردو افسانے کے حال اور مستقبل کے بارے میں متعدد سوالات کیئے جاتے ہیں ۔ بعض نقاد اس سے غیر مطمئن اور مایوس نظر آتے ہیں چند ادیبوں کا خیال ہے کہ اردو افسانے نے اپنے کہانی پن سے کنارہ کشی اختیار کر کے اپنی مقبولیت کا گلا گھونٹ دیا ہے ۔ افسانے کے قارئین کا حلقہ سمٹتا جارہاہے اور کہانی کی علامتی نوعیت نے اس کی شناخت ختم کردی ہے ۔ حقیقت یہ ہے کہ اردو افسانہ نگاروں

کی جدید نسل نے پچھلی نسل کے لب و لہجے فنی اسالیب اور پیشکش سے انحراف کرکے اپنی تخلیقی صلاحیتوں کے بل بوتے پر افسانے کو ایک نئی جہت سے روشناس کرنے کی پرخلوص کوشش ضرور کی ہے۔ وہ اپنے مقصد میں کس حد تک کامیاب رہے ہیں اس کا اندازہ لگانا بھی ہوگا۔ آزادی سے پہلے اور اس کے آس پاس جو افسانہ نگار افسانے تخلیق کررہے تھے ان کے سامنے ایک واضح نصب العین اور مقصد تھا۔ لیکن حصول آزادی کے بعد نئے مسائل تخلیق کاروں کی فکر کو مہمیز کرنے لگے۔ ۱۹۶۰ کے بعد علامتی کہانیوں اور تجریدیت کا رجحان اردو افسانے میں اثر و رسوخ بڑھانے لگا اور یہ سمجھا جانے لگا کہ تفکر یا جذبے کی شدت (Intensity) کے اظہار کے لئے علامت کا سہارا ضروری ہے۔ تقسیم ملک کے بعد فسادات، انسانی خون کی ارزانی، ایک دوسرے سے بچھڑ جانے کا غم، اپنی سرزمین کو خیرباد کہنے کا درد، ذہنی انتشار اور سیاسی شعبدہ بازی کے ہولناک ردعمل پر بیسیوں افسانے لکھے گئے۔ کرشن چندر سے لے کر اشفاق احمد تک متعدد افسانہ نویسوں نے تہذیبی زندگی کی سطح پر نمودار ہونے والے اس المیے کو مختلف زاویوں سے دیکھنے اور دکھانے کی کوشش کی۔ آزادی کے بعد ہم نئے مسائل سے دوچار ہوئے۔ طرز فکر اور انسانی رویئے بدلے ہوئے سیاق و سباق میں نئے مزاج کے حامل بن گئے۔

اردو افسانہ مغربی افکار و تصورات اور تخلیقی رویّوں سے برابر اثر پذیر ہوتا رہا ہے۔ اس سلسلے میں سب سے پہلے اڈگر ایلن پو کا نام لیا جاتا ہے۔ اس کے افسانوں میں زندگی کا تضاد اور تصادم بڑے لطیف ڈرامائی انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ او ہنری کا موضوع شہری زندگی کے مسائل اور ان مسائل کے پس منظر میں انسان کی جذباتی کشاکش ہے۔ اس میں واقعات و کردار علامت بن کر قاری کے سامنے آتے ہیں۔ اردو افسانے میں ایک اور رجحان موپاساں کی دین ہے۔ موپاساں زندگی کا بڑا نباض انسانی فطرت کا رمز شناس ہے اس نے روزمرہ

زندگی کے معمولی واقعات سے اپنی کہانیوں کا تانا بانا تیار کیا ہے لیکن وہ واقعات و حادثات کے پیچھے انسانی جذبات کی (جن میں جنس کو بڑی اہمیت حاصل ہے) کارفرمائی اور اس کے رد عمل کا تجزیہ کرتا ہے موپاساں کی کہانیاں زندگی کی بصیرت سے معمور نظر آتی ہیں۔ چیخوف نے بھی ہندوستان کے بعض افسانہ نگاروں کو متاثر کیا۔ حقیقت پسندی پر اصرار اور زندگی کی ناہمواریوں کا احساس اس کی تمام کہانیوں پر چھایا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ سمرسٹ مائم مغرب میں کہانیوں کا ساحر ہے۔ صرف انگلستان ہی نہیں بلکہ مغرب سے لے کر مشرق تک اس کا سکہ چلتا رہا۔ جب ہم نئے دور کے افسانہ نگاروں کی تخلیقات کا تجزیہ کرتے ہیں تو منٹو کرشن چندر احمد ندیم قاسمی، عصمت چغتائی، احمد عباس اور دوسرے کہانی لکھنے والوں کی تحریر میں مغرب کے ان قدآور افسانہ نویسوں کے تخلیقی رویّوں کا عکس دیکھا جاسکتا ہے۔ بیدی اور حیات اللہ انصاری نے خطیبانہ انداز اختیار کرنے کے بجائے نرم اور پر سوز طرز ادا کو اپنایا۔ ان کے ناولوں اور افسانوں میں انسانی تجربات کی دردمندی موجود ہے۔ اسی دور میں حسن عسکری نے "جزیرے" میں ایک نئے طرز کو روشناس کروایا کہانی پن اور نری، واقعات نگاری سے بلند ہوکر زندگی کے تجربات میں نفسیاتی پیچیدگیوں اور الجھے ہوئے انسانی رویّوں کی عکاسی کی ہے۔ حسن عسکری کے "جزیرے" کی تصویریں ہمیں "یولیسس" کی یاد دلاتی ہیں۔

ٹکنیک کے اعتبار سے اردو افسانے پر جمود طاری نہیں ہوا ہے اور یہ صنف مسلسل تجربات سے گذر رہی ہے۔ غلام عباس نے "آنندی" پیش کیا جس میں افسانے کے روایتی ہیرو اور ہیروئین کی جگہ ایک پیشے اور ایک طبقے نے لے لی ہے منٹو نے بھی ٹکنیک میں بہت سے نئے تجربے کئے اور افسانے میں نجی یادداشت کا رنگ بھرنے کی بھی کوشش کی۔ بیدی کا افسانہ "دس منٹ بارش میں" اس اعتبار سے ٹکنیک کا ایک نیا تجربہ ہے کہ اس میں مکالموں کے وسیلے سے

ایک مخصوص فضاء پیدا کرنے اور ایک خاص تاثر تخلیق کرنے میں افسانہ نگار نے کامیابی حاصل کی ہے عصمت نے ٹیکنک کی ندرت سے زیادہ جذباتی مسائل کی طرف توجہ کی اور احمد ندیم قاسمی ، بلونت سنگھ اور قاضی عبدالستار نے اپنے افسانوں کے تہذیبی تناظر کو ایک زندہ حقیقت کی طرح پیش کرنے کی کوشش کی ہے ۔ مختصر یہ کہ افسانہ نگاری کا یہ دور پریم چند ، اعظم کریوی اور سدرشن کے دور کو بہت پیچھے چھوڑ کر ارتقاء کی نئی سمت گامزن ہو چکا تھا اور اس نے دیہات سے شہر کی طرف قدم بڑھایا تھا ۔ احمد علی ممتاز مفتی ، اوپندر ناتھ اشک ، عزیز احمد کرشن چندر خواجہ احمد عباس ، دیویندر ستھیارتھی ، مہندر ناتھ ، ہنس راج رہبر ممتاز شیرین اختر انصاری خدیجہ مستور ہاجرہ مسرور اور قرۃ العین حیدر کے کامیاب افسانے آزادی کے بعد اس وقت لکھے گئے ، جب اردو افسانہ ایک نئے دور میں داخل ہو چکا تھا ۔ آزادی اور تقسیم ہند کے بعد فسادات ، فرقہ واریت جبر سیاست اور مہاجرت کے کرب پر بعض اچھے افسانے منظر عام پر آئے ۔ کرشن چندر کا " ہم وحشی ہیں " اشفاق احمد کا " گڈریا " اور منٹو کے " سیاہ حاشیے " کے بعد افسانہ ایک طویل عرصے تک چند مخصوص اور گنے چنے موضوعات کے دائرے میں گردش کرتا رہا اور اس کی تازگی ، اثر آفرینی اور دلچسپی معدوم ہونے لگی ۔ جب بھی فن کو فارمولوں اور چند بندھنوں میں جکڑنے کی کوشش کی گئی ہے ، وہ اپنے حسن اپنی سحر طرازی اور دلنوازی سے محروم ہو گیا ہے ۔ اس دور کی افسانہ نگاری میں بھی تکرار اور موضوعات کی یکسانیت نے یک سرا پن پیدا کر دیا اور کہانی دلچسپی کے عنصر سے محروم ہوتی گئی اس دور میں انتظار حسین اور قرۃ العین حیدر نے ایک خوابناک خوبصورت اور تہذیبی روایات کے امین ماضی کو بار بار یاد کیا انتظار حسین نے تقسیم ہند کے بعد صفحہ ہستی سے مٹ جانے والے کلچر کی یادوں کو اپنے افسانوں میں ہمیشہ کے لئے محفوظ کر دیا ہے ۔ انتظار حسین کے افسانوں میں لب و لہجے کا دھیما پن کہانی کے نشیب و فراز اور انسانی رویوں کی بوالعجبی کی پردرد اور

معنی خیز تصویریں موجود ہیں ۔ قرۃ العین حیدر نے ہندوستان کی تہذیبی روایات اور تاریخی تسلسل کے پس منظر میں نئی زندگی اور حیات کی نئی توانائیوں کا ادراک حاصل کیا جنوبی ہند میں جیلانی بانو اور واجدہ تبسم نے حیدرآباد کی مٹی ہوئی تہذیب اور ماضی کے منقطع ہوتے ہوئے رشتوں کو اپنا موضوع بنایا لیکن وہ حیدرآبادی تہذیب کی اصل روح کی عکاسی کرنے میں اکثر جگہ ناکام رہی ہیں ۔ بقول محمد حسن " جیلانی بانو کے ہاں البتہ اس بات کا احساس ہونے لگا ہے کہ جیسے موضوعات محدود ہوگئے ہیں اور وہ اپنے کو دہرانے لگی ہیں اور کبھی کبھی سطحی خیال کو پیش کرنے پر اکتفا کرنے لگی ہیں " ۔1 ۔

شوکت صدیقی (کراچی) منٹو سے متاثر رہے ہیں لیکن انہوں نے منٹو کی بے محابا حقیقت پسندی کا رخ شہری زندگی کے مسائل کی طرف اس طرح موڑ دیا ہے کہ ان کی افسانہ نگاری، حقیقی زندگی کی سچی تصویروں کا البم بن گئی ہے ۔ انور عظیم نے علاقائی تہذیب کے پس منظر میں بہت سے جاندار کردار ابھارے اور بہت سی دلچسپ کہانیاں سنائی ہیں " اونگھتی دیوڑھی " اور " جاگتے کھیت " جیسے افسانے دور گذشتہ کی یاد اور ماضی کی کسک سے ہمکنار ہیں انور عظیم کے افسانوں میں جذباتی اور تہذیبی مسائل کی بڑی پر اثر مرقع کشی کی گئی ہے ۔ اس سلسلے میں غیاث احمد گدی مسیح الزماں اور الیاس گدی کے افسانوں کا ذکر بھی ضروری معلوم ہوتا ہے انہوں نے تہذیبی پس منظر کو اہمیت ضرور دی ہے لیکن ان کی توجہ کا مرکز متوسط مسلمان گھرانوں کی اس زندگی کی مصوری ہے جو چھوٹے چھوٹے تضادات کشمکش اور آسودگی و ناآسودگی کا مجموعہ ہے ۔

علاقائی تہذیب کے پس منظر میں کہانیاں لکھنے والوں نے علاقائی بولیوں کے الفاظ اور اظہار کے پیکروں کو بھی اپنے افسانوں کا جزو بنادیا ۔ مختصر یہ کہ جیلانی بانو اور واجدہ تبسم نے حیدرآباد کی تہذیب کے مٹتے ہوئے آثار کو، انتظار حسین قرۃ العین حیدر اور مسیح الحسن رضوی نے اترپردیش کی تہذیبی زندگی کو انور عظیم

نے بہار اور اے حمید نے بنگال اور شوکت صدیقی نے کراچی کی شہری زندگی کو اپنے افسانوں میں محفوظ کر دیا ہے۔

رام لعل خاصے عرصے سے افسانہ نویسی میں مصروف ہیں "او - سی (O C) انکی ایک نمائیدہ تخلیق ہے جس میں نظام معاشرت پر بڑا تیز اور جامع طنز کیا گیا ہے لیکن وہ اپنے موضوعات کسی خاص خطے یا طبقے تک محدود نہیں رکھے ہیں۔ رام لعل کے لب و لہجے میں نہ تلاطم خیزی اور شعلہ نوائی ہے اور نہ وہ تخ بستگی جو افسانے کو منجمد کر کے رکھ دیتی ہے۔ رام لعل کے افسانوں کا توازن ان کی کامیابی کی کلید ہے۔ اقبال مجید اور کشمیری لال ذاکر کے موضوعات میں بھی تنوع نظر آتا ہے۔

ہمارے گرد دنیا بڑی تیز رفتاری کے ساتھ بدل رہی ہے۔ پرانے نقوش بکھر رہے ہیں قدریں ٹوٹ رہی ہیں اور ہماری پوری زندگی نئے تقاضوں کی زد میں آگئی ہے۔ نئے ضابطہ حیات سے ہم آہنگی اور جدید اقدار سے ربط و وابستگی کے تقاضے کا اردو افسانہ کیسے منکر ہو سکتا ہے۔ بعض دیدہ ور نقاد اردو افسانے میں مواد اور ہئیت کے تجربات سے مایوس نہیں ان کا خیال ہے کہ ایک عبوری دور سے گذر کر اردو افسانہ اپنی اصل جہت کو پالے گا۔ نئے میلانات اور حیات و کائنات کے متعلق عصری آگہی نے ہمارے افسانے کو نئی بصیرت ضرور عطا کی ہے لیکن یہ جدید میلانات پوری طرح ہمارے ادراک کا جزو ہماری حسیت اور ہمارے ادبی مزاج کا حصہ نہیں بن سکے ہیں اس لئے ان سے ذہنی موانست کی کمی، ان کی تفہیم و تحسین کی راہ میں حائل ہے۔ قاری ان میں دلچسپی کے سامان ڈھونڈتا رہ جاتا ہے۔ نئی کہانی میں داخلی فضاء بھی بدلی ہے اور اس کی خارجی حیثیت و ہئیت بھی۔ حقیقت یہ ہے کہ ٹکنیک کے نئے ضابطے بذات خود اچھے بھی ہوں تو ان کا غلط استعمال، ان کے حسن پر پردہ ڈال دیتا ہے۔ نئی ٹکنیک کی بیساکھیوں پر بہت دور تک دوڑنا ممکن نہیں لیکن اگر ٹکنیک اور افسانے کی داخلی فضاء اور

اس کے تاثر میں مکمل ہم آہنگی ہو تو ایسا افسانہ تخلیقی اظہار کا ایک اچھا نمونہ ثابت ہو سکتا ہے۔ جدید افسانے نے علامتی اظہار کو روایتی اسالیب پر ترجیح دے کر فرسودہ روایات کو شکست دی ہے۔ ترقی پسند تحریک کے تحت اردو افسانے نے اپنی کئی ارتقائی منزلیں طے کی تھیں۔ افسانہ شاعری اور تمام ادب وضاحت کا متقاضی تھا تاکہ ہر ذہنی سطح کا قاری ان سے مستفید ہو سکے۔ جدید ادب اور افسانہ اس تصور پر قائم ہے کہ ادب کی اپنی ایک زبان ہوتی ہے جسے علامتی ہونا چاہیئے ابہام، اشاریت اور علائم ادب کی معنوی جہت اور اس کے ابلاغ کو با معنیٰ تہہ دار اور ہمہ گیر بنا سکتے ہیں۔

حقیقت یہ ہے کہ اردو افسانے میں نئے تجربات کا میلان بیسویں صدی کی پانچویں چھٹی دہائی میں اپنی جھلک دکھانے لگا تھا۔ مثال میں کرشن چندر کا "چوراہے کا کنواں" احمد ندیم قاسمی کا "سلطان" منٹو کے "پھندنے" بیدی کے بعض افسانے اور انتظار حسین کا "آخری آدمی" پیش کئے جا سکتے ہیں۔ انور سجاد۔ سریندر پرکاش بلراج میزا، خالدہ اصغر اور احمد ہمیش نے روایات کی دنیا سے انحراف کرکے برزخ کی طرف بڑی جراءت مندی کے ساتھ جست لگادی۔ اس سے یہ کہنا مقصود نہیں ہے کہ اس زمانے کے دوسرے افسانہ نگار قدیم ڈگر پر چلتے رہے اور انہوں نے افسانے کے نئے رجحانات کی پذیرائی نہیں کی۔ انور عظیم، غیاث احمد گدی، اقبال مجید، اقبال متین اور عوض سعید کے افسانوں میں کہانی کے بدلے ہوئے تصور کا عکس صاف نظر آتا ہے۔ سریندر پرکاش اور انتظار حسین سے لے کر سلام بن رزاق تک اردو افسانے میں ہیئت اور موضوع کے متنوع تجربات ہمارے سامنے آتے ہیں ان میں ہیئت و تسلسل سے گریز، زماں و مکان کے روایتی تصور سے انحراف اور کہانی پن سے بے اعتنائی کے میلانات کی پذیرائی ہوئی اور تجریدی تمثیلی اور اینٹی اسٹوری طرز نے اردو افسانے میں اپنی جگہ بنالی ان افسانہ نگاروں نے جدت پسندی کے جوش میں ماضی کی صحت مند روایات کو

بھی درخور اعتناء نہیں سمجھا چنانچہ گوپی چند نارنگ لکھتے ہیں: ---

" دراصل تقلید کے جوش میں یاروں نے بستیاں بہت دور بسائی ہیں اور کہانی کے بنیادی تقاضوں کو فراموش کر دیا ہے یا پیرایہ اظہار وسیلہ بیان ہی کو مقصود بالذات سمجھ لیا ہے " -2 -

ادب کی ہر صنف میں تجربے اور تبدیلیاں ناگزیر ہوتی ہیں کوئی باشعور نقاد ان کی اہمیت سے انکار نہیں کر سکتا لیکن جو سوال ہمارے ذہن میں بار بار پیدا ہوتا ہے وہ یہ کہ یہ نئے اسالیب اور تخلیقی پیکر کس حد تک انسانی تجربے کی کسک ، تخلیقی حسیت اور عصری فکر و ذہن کی ترجمانی کرتے ہیں - ہر نیا تجربہ ادب میں ان مقلدین کے باعث رسواء ہوتا ہے جو فیشن یا فارمولے کے طور پر جدید کو اپناتے ہیں - اردو افسانے کے سلسلے میں بھی یہی ہوا کہ تمثیلی یا علامتی کہانی اور انٹی اسٹوری کے فن کے بنیادی تقاضوں سے آگہی رکھنے والے افسانہ نگاروں کی تقلید میں جدید نسل کے ایسے افسانہ نگاروں کی ایک قابل لحاظ تعداد میدان میں آگئی ہے جو کہانی کے نئے تقاضوں اور اس کے ادبی مزاج سے پوری طرح واقف نہیں اور جو محض نئے تجربے اور نئے فیشن کی تلاش میں سرگرداں ہے ظاہر ہے کہ فن میں اس طرح کی سطحی اور مصنوعی وابستگی کامیابی کی دلیل نہیں بن سکتی - دوسرا سوال یہ ہے کہ کیا ہر نیا تجربہ قابل قبول ثابت ہوتا ہے اور ادب کا جزو بن کر اس کے دامن کو موتیوں سے بھر دیتا ہے ؟ اس کا جواب نفی میں ملے گا - کچھ تو مغرب زدہ ذہنیت اور کچھ جدت پسندی کے شوق نے افسانے کو ایسے نئے تجربات سے بھی روشناس کیا ہے جو نہ تو دلچسپ ہیں اور نہ کسی تخلیقی ہیئت کے امین ہیں اور نہ اس کا وجود ادب کے لئے ناگزیر معلوم ہوتا ہے - ترسیل کی ناکامی اور تاثر سے بے نیازی کا اچھا ثبوت اکرام باگ کے " عکس فنا " اور " رخش پا " میں ملتا ہے - ان افسانوں کو جیومٹری کی مدد سے قاری کے ذہن و جذبات تک پہنچانے کی کوشش کی گئی ہے جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ افسانہ جیومٹری

نہیں بن سکا اور جیومٹری نے دل کھول کر افسانے کی تضحیک کی۔ بعض کہانیوں میں کرداروں کے نام کی جگہ ہندسے استعمال کیئے گئے ہیں اگر اس سے قاری کے تخیل یا تاثر کو متحرک اور مہمیز کیا جاسکتا تو ادب میں ان کے جواز پر گفتگو ممکن تھی ۔یہی حال نئے اسالیب، جدید ترسیلی وسیلوں کا ہے۔

اس صدی کی ساتویں اور آٹھویں دہائی میں جو افسانے لکھے گئے ہیں ان کے تجزیئے سے ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ جدید تر افسانہ نگار افسانے کے تمثیلی اور داستانی مزاج کا درک حاصل کرنے میں زیادہ سنجیدہ ہیں ۔ یہ صحیح ہے کہ اس سے کہانی کا براہ راست انداز اور اس کا یک سراپن ختم ہوتا جارہا ہے ۔ نئے افسانے نگار زندگی کی معنویت اور تہہ داری اور اس کی پہنائیوں میں ڈوب کر تخلیقی حسیت سے ہمکنار ہونا چاہتے ہیں ۔ اب صورت حال یہ ہے کہ سلام بن رزاق خالدہ اصغر سلیم اختر اور انور قمر وغیرہ کے اکثر افسانوں کا فکری تناظر اساطیر اور دیومالائی فضاء سے ماخوذ ہے اور وہ کہانی کی زبان کو معمہ یا چیستاں بنا دینے کو افسانہ نگاری کا مثبت رویہ تصور نہیں کرتے ۔ موجودہ نسل کے افسانہ نگاروں کے یہاں ایک اور رجحان یہ نظر آتا ہے کہ انہوں نے جانوروں کے جون میں انسانی خصائل بیان کیئے ہیں اس کی جڑیں ماضی کے ہندوستانی ادب میں بآسانی تلاش کی جاسکتی ہیں ۔ ہندوستان کے قدیم ادب ، لوک کتھاوں ، پرانوں سے مستعار لی ہوئی کہانیوں اور سنسکرت ادب میں جانوروں کو فہم و فراست گویائی اور پندو موعظت کی صلاحتیوں سے متصف بتایا گیا ہے اور قدیم داستانوں میں ان کا رول خاصا اہم ہوتا ہے ۔ جدید افسانوں میں انسانوں کو جانوروں کی جون میں پیش کرنے کا رجحان اس سلسلے کی ایک کڑی اور ماضی کی لوک کتھاوں اور داستانوں سے اثر پذیری کا ایک نقش معلوم ہوتا ہے ۔ کہانیوں میں جانوروں کو جگہ دینے کا تصور انہی سے ماخوذ ہے ۔ سلام بن رزاق حمید سہروردی ، حسین الحق اور قمر احسن کے بعض افسانے مثال میں پیش کیۓ جاسکتے ہیں ۔ ان میں علامتی

رنگ کو بھی برقرار رکھنے کو کوشش کی گئی ہے۔ لیکن جس طرز میں جدید افسانے نے تمثیلی اسلوب اور علامت کو اپنایا ہے وہ بنیادی طور پر ہمارے افسانوی ادب میں ایک منفرد لہجاد ہے۔

ادب میں علامتوں اور استعاروں کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ جدید افسانہ نگار وضاحتی طرز اظہار کی تائید نہیں کرتے وہ علامتوں میں بامعنیٰ کہانی کہنا چاہتے ہیں۔ علامت بذاتہ کوئی ایسی ادبی صورت نہیں جس میں لازمی طور پر ابہام یا ژولیدہ خیالی پیدا ہو۔ اگر علامتیں عام مشاہدے اور تجربے سے ماخوذ ہوں تو وہ ذہن پر اپنا نقش ثبت کر سکتی ہیں لیکن اس کے برخلاف علامتیں اگر کسی شخصی تجربے یا منفرد ذہنی رویئے پر استوار ہوئی ہوں تو ان کا دائرہ ابلاغ سمٹ جائے گا اور وہ ترسیل کی صلاحیتیں کھو بیٹھیں گی۔ دوسرے یہ کہ اگر افسانہ نگار کے اشارے ناقابل فہم یا پریشان کن ہوں تو خود فنکار کا مقصد اور اس کا فن ناکام ثابت ہوگا۔ نجی علامتوں کی بنیاد پر لکھے ہوئے افسانے دیومالائی اشاروں اور علامتوں پر مبنی افسانوں کے مقابلے میں اسی لئے غیر مقبول ثابت ہوتے ہیں

رام لعل، دیویندر اسر، جوگیندر پال غلام الثقلین انتظار حسین، غیاث احمد گدی انور سجاد اور سلام بن رزاق وغیرہ نے بھی افسانہ نگاری کی اس نئی ٹکنیک کو اپنے اپنے مخصوص انداز میں برتا ہے ان کی اکثر کہانیاں مؤثر اور کامیاب ثابت ہوئیں لیکن نومشق افسانہ نگاروں نے علامتوں کی ماہیت کو سمجھے بغیر انہیں اپنے افسانوں میں استعمال کیا ہے جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ ان کے افسانے معمّہ اور بے اثر نگار شات بن کے رہ گئے۔ بعض نئے افسانہ نگار علامتی افسانوں کی طرف اس لئے متوجہ ہیں کہ ان میں باقاعدہ و منظم پلاٹ اور کہانی کی منطقی ترتیب کی ضرورت نہیں ہوتی اور فن کی روایتی پابندیوں سے آزادی بھی مل سکتی ہے۔ کرداروں یا جزئیات کی طرف بھی توجہ کرنے کی ضرورت باقی نہیں رہتی۔ بعض جدید افسانہ نویسوں کا کہنا یہ ہے کہ اب عینیت پسندی کا دور گذر چکا ہے اس لئے

نئے دور میں افسانے کو علامتی یا تجریدی ہونا چاہیئے اور افسانے کے اجزائے ترکیبی میں کوئی جزو لازمی نہیں ہے۔ بعض وقت جدت پسندی اور روایات سے انحراف کا شدید ردعمل بلراج منیرا کے افسانے "کمپوزیشن چار" کی طرح قاری کے ذہن کو الجھا بھی دیتا ہے، اور ہم افسانہ نگار کے بنیادی تصور کا تجزیہ کرنے سے قاصر رہ جاتے ہیں۔

تجریدی اور علامتی افسانے نے یقیناً ٹکنیک کے اعتبار سے کہانی کے فن کو آگے بڑھایا ہے اور اُسے نئے انداز اور نئی سمت سے روشناس کیا۔

آج کا افسانہ زندگی کی نئی معنویت کا متلاشی ہے وہ تہہ در تہہ زندگی کی پرتیں کھولنے کا متمنی ہے وہ اقدار حیات کی شکست و ریخت اور تیز رفتار زندگی کا مزاج آشنا ہونا چاہتا ہے اور اسے بدلتے ہوئے رشتوں اور روایتوں کے متزلزل ہونے کا شدید احساس ہے۔ حیات انسانی کی معنویت کے ادراک نے اسے طرز فکر کے اعتبار سے فلسفہ سے قریب کر دیا ہے۔ آج فلسفہ اور ادب کی سرحدیں ایک نئے نقطے پر ایک دوسرے سے بہت قریب آگئی ہے۔ آل احمد سرور اور محمد حسن اردو افسانے کی اٹھان اور نئی تخلیقی کاوشوں سے زیادہ مطمئن نظر نہیں آتے وہ اسکی مزید ترقی کے خواہاں ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ بلراج مینرا، اقبال مجید اور سریندر پرکاش وغیرہ کے بعض افسانے کامیاب علامتی اور تجریدی کہانیاں ہیں۔ گذشتہ چند برسوں میں ہندو پاک میں جو علامتی افسانے لکھے گئے ہیں ان میں سے چند ضرور ایسے ہیں جنہوں نے اپنے قارئین کے دل و دماغ پر اپنا اثر مرتسم کر دیا ہے انتظار حسین کے افسانوں کا مجموعہ "مشکوک لوگ" منیر احمد شیخ کا "قیمتی آدمی" جوگیندر پال کا "بازیچۂ اطفال" رشید امجد کی "گرتی دیوار کے سائے" نجم الحسن رضوی کا "نیا شہر" بلراج منیرا کا "ریپ" اعجاز راہی کا "تیسری ہجرت" حنا پروینز کا "زرد شیر" رام لعل کا "چاپ" اور بلراج کومل کا "کنوان" بطور خاص قابل ذکر ہیں انہیں افسانے کی نئی ٹکنیک کے نمائندہ مجموعے کہا جاسکتا ہے نئے

افسانوں پر تبصرہ کرتے ہوئے انور سدید نے کہا تھا کہ ہمارا قاری " ابھی کنکریٹ کرداروں کے خول میں سمٹا ہوا ہے اور علامتی رنگ اظہار کے سلسلے میں اسے موزوں تربیت میسر نہیں ہوسکی ہے اس لئے وہ علامتی یا تجریدی افسانوں سے پوری طرح محظوظ نہیں ہوسکتا۔

اس سلسلے میں یہ نقطہ بھی قابل غور ہے کہ اب افسانہ خارج سے داخل کی طرف بڑھ رہا ہے۔ انسان کے داخلی کرب اور اس کے جذباتی مسائل کی طرف نئے لکھنے والے متوجہ ہو رہے ہیں۔ یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ افسانے میں تجریدی رجحان کے پروان چڑھنے کے اسباب کیا ہیں۔ اس کا جواب یہی دیا جاسکتا ہے کہ عصر حاضر میں مختلف علوم کی آگہی اور تہذیبی ارتقاء نے قاری کی سوجھ بوجھ اور اس کی تیزنگاہی کو قابل لحاظ ترقی عطا کی ہے۔ اب وہ بیانیہ انداز کا دلدادہ نہیں رہا بلکہ علامت اور اشارے کے سہارے اصل مطلب کی تہہ تک بآسانی پہنچ جانے کی صلاحیت کا حامل ہے۔ اس لئے قاری وضاحت و صراحت اور واشگاف طرز کو بھونڈا، میکانکی اور سطحی تصور کرنے لگا ہے۔

عصر حاضر میں کچھ افسانہ نگار ایسے بھی ہیں جو روایتی انداز کی کہانیوں کے ساتھ ساتھ علامتی یا تجریدی افسانے بھی لکھ رہے ہیں۔ اقبال متین، جوگیندر پال اور دیویندر اسر کے افسانوں میں شہری زندگی کی نفسیاتی پیچیدگیوں کے شعور کے ساتھ ساتھ سماجی حسیت بھی موجود ہے۔ ان میں اشاریت اور تہہ داری کی کمی نہیں۔ رام لعل کہنہ مشق افسانہ نگار ہیں ان کے موضوعات میں تنوع بھی ہے اور زندگی کی بصیرت بھی۔ غیاث احمد گدی نے اپنی افسانہ نگاری کی ابتداء معاشرتی افسانوں سے کی تھی لیکن اپنے سفر میں وہ بہت دور نکل گئے۔ تہذیبی اقدار کے احساس ژرف نگاہی اور متوازن نقطہ نظر نے ان کی کہانیوں کو دلچسپ اور وقیع بنادیا ہے۔

اقبال نے کہا تھا۔۔

دلیل کم نگہی قصۂ جدید و قدیم

کچھ یہی حال پرانے اور نئے افسانوں کا معلوم ہوتا ہے۔ اگر ہم اردو افسانہ نگاری کو جدید و قدیم کے دو علٰحدہ دائروں میں تقسیم کردیں تو یہ ایک میکانکی عمل ہوگا اور ہم اردو افسانے کے تسلسل کو پوری طرح سمجھ نہیں سکیں گے۔ عہد جدید میں بھی ہمیں دو نقاط نظر اور دو طرز کے افسانے ملتے ہیں ایک گردہ میں وہ افسانہ نگار شامل ہیں جو ترقی پسند نقطہ نظر سے متاثر رہے ہیں اور ان کی تقلید کرنے والے کچھ نوجوان افسانہ نگار بھی مل جاتے ہیں دوسرا گروہ علامتی اور تجریدی افسانے لکھنے میں مشغول ہے دراصل جدیدیت کوئی جامد تصور نہیں بلکہ معاصر حقیقت کے ادراک کا ایک وسیلہ ہے ۱۹۵۳ء میں ماہنامہ "ہمایوں" (لاہور) میں انتظار حسین کا ایک مضمون "پرانی نسل کے خلاف ردّ عمل" شائع ہوا تھا جسے گوپال متل نے اپنی مرتبہ کتاب "آزادی کا ادب" میں شامل کیا ہے۔ اس میں انتظار حسین نے نئے افسانے میں جدت پسندی کی تائید کی ہے اور لکھتے ہیں کہ جدید افسانے کی اہم خصوصیت فرد کے باطن کی عکاسی اور ترجمانی ہے سلیم اختر" افسانہ حقیقت سے علامت تک" میں رقمطراز ہیں

"اب افسانے کا رخ خارج سے ہٹاکر باطن کی دنیا کی طرف موڑ دیا گیا ہے ترقی پسند ادب میں انسان اور انسان دوستی پہلے آدرش بنے اور پھر نعرہ لیکن جدید ترین افسانہ نے اس نعرے کو کوئی اہمیت نہیں دی گو اس نے بھی انسان ہی کو اپنا موضوع قرار دیا چنانچہ آج کے افسانے میں انسان اپنی ذات کے ہفت خواں طے کرتا نظر آتا ہے۔ انتشار ذہن کی تصویر نظر آتی ہے اور شکست ذات جن المیوں کو جنم دیتی ہے ان کی کہانی سنائی جاتی ہے۔ حقیقت پسندی تو یہ بھی ہے مگر فرق یہ ہے کہ ترقی پسند افسانے نے اگر خارجی حقیقت نگاری پر زور دیا تو موجودہ

افسانے نے داخلی حقیقت نگاری کو اپنا شعار بنایا " ۔3 ۔

ماضی میں بعض ترقی پسند افسانہ نگاروں نے افسانے کی صنف میں بعض کامیاب تجربے کئے تھے مثلاً کرشن چندر کا " دو فرلانگ لمبی سڑک " کو لیجئے ۔ اس افسانے میں کوئی باقاعدہ پلاٹ نہیں اس کے باوجود یہ دلچسپ بھی ہے اور کامیاب بھی ۔ ہم عصر افسانہ نگاروں نے جو انٹی اسٹوری (Anti Story) کی ٹکنیک اپنائی ہے وہ اسی طرح کی افسانہ نگاری کی زیادہ واضح صورت معلوم ہوتی ہے اسی طرح ہم " دروں تیرگی " کو لے سکتے ہیں جو مرزا ادیب کا ایک منفرد افسانہ ہے ۔ اس میں علامتی افسانے کی خصوصیات موجود ہیں لیکن جب ہم علامتی افسانوں کا فنی تجزیہ کرتے ہیں تو اس حقیقت کا پتہ چلتا ہے کہ ٹکنیک کے اعتبار سے علامتی افسانوں کے کچھ اپنے خدوخال ہیں ۔ علامتی افسانے کی بنیاد کسی تلمیح ، قدیم داستان یا مذہبی قصّے پر استوار کی جاتی ہے ۔ افسانہ نگار اپنے ارد گرد پھیلی ہوئی زندگی کی کسی ایک حقیقت کو اپنے افسانے کے لئے منتخب کرلیتا ہے اور یہی معمولی حقیقت حیات انسانی کی کسی بڑی اور اہم حقیقت کی علامت بن جاتی ہے عام طور پر جب اردو کے علامتی افسانوں کا ذکر آتا ہے تو انتظار حسین کے افسانے " آخری آدمی " کی مثال پیش کی جاتی ہے انتظار حسین نے نقوش کے افسانہ نمبر نومبر ۱۹۶۸ء میں نئے افسانے کے بارے میں لکھا تھا کہ روایتی افسانہ نگاروں کو " جو کچھ نظر آتا تھا اسے وہ یوں محسوس کرتے تھے کہ معاشرے میں جو کچھ خارجی سطح یا معاشرتی سطح پر ہورہا ہے وہ حقیقت ہے لیکن جو لوگ آج لکھ رہے ہیں ان کا حقیقت کا تصور مختلف ہے وہ خارجی سطح پر جو کچھ دیکھتے ہیں اس کی تہہ میں اس کے اسباب تلاش کرتے ہیں " ۔4 ۔

علامتی وتجریدی انداز کے افسانے لکھنے والا تخلیق کار پلاٹ کردار یا کہانی کے بتدریج ارتقاء کے خارجی معیاروں کو زیادہ درخور اعتناء نہیں سمجھتا اس کی ساری توجہ اس حقیقت پر مرکوز ہوتی ہے جسے وہ علامت بنا کر پیش کررہا ہے ۔

دور حاضر میں گوناگوں اسباب کی بناء پر خود انسانی زندگی انتشار اور پراگندگی کا شکار ہے اس لئے نئے افسانہ نگار یہ سمجھتے ہیں کہ اگر ہمارے افسانوں میں کہیں انتشار بے ربطی اور تنظیم کی کمی نظر آتی ہے تو اسے حقیقی زندگی کی عکاسی تصور کرنا چاہیئے بعض نقادوں کا خیال ہے کہ روایتی افسانوں اور جدید ٹکنیک سے مزین کہانیوں کا بنیادی فرق یہ ہے کہ نئی کہانیاں اب شاعری کی سرحد سے اس طرح قریب ہو گئی ہیں کہ ان میں لمحاتی محسوسات اور ذہنی و جذباتی کیفیات کی وہ تخلیقی زبان اور وہ انداز ترسیل اختیار کیا گیا ہے جو شاعری کی پہچان سمجھی جاتی ہے روایتی افسانہ فنی بندشوں میں اسیر تھا اور اس کے لئے ابتداء ارتقاء اور خاتمے جیسے خارجی اور مصنوعی اصولوں کی پابندی ضروری تھی ۔ منطقی ربط و تسلسل کے بغیر اس کا تصور نہیں کیا جاسکتا تھا ۔ روایتی افسانوں میں مواد ، موضوع اور مقصد کو غیر معمولی اہمیت دی جاتی تھی اس کے برخلاف جدید کہانیوں میں تخلیق کار کی فکر اور اس کے انداز ترسیل کو اساسی حیثیت کا حامل سمجھا جاتا ہے ۔

روایتی کہانیوں اور جدید افسانوں میں یہ فرق ہے کہ بقول ممتاز شیرین " اب افسانے کے آغاز اور انجام کا ایک الگ نظریہ ہے ۔ پرانی کہانیوں اور ناولوں کے اختتام پڑھ کر ہمیں یہ محسوس ہوتا ہے کہ کہانی ختم ہو گئی لیکن اب یہ احساس آچلا ہے کہ زندگی پیچیدہ ہے کوئی کہانی مکمل نہیں ہو سکتی ۔ زندگی ایک نا ختم ہونے والا تسلسل ہے کہانی کا اختتام حد آخر نہیں ہے " ۔

ممتاز شیرین کے اس بیان کی تصدیق کے لئے غلام عباس کا افسانہ " آنندی" پیش کیا جاسکتا ہے ۔ یہ افسانہ کسی فرد واحد کا قصہ نہیں بلکہ ایک پورے طبقے کی داستان ہے اس میں عشوہ فروش عورتوں کا شہر ایک جگہ سے دوسری جگہ آہستہ آہستہ منتقل ہوتا ہے اور اس میں بیس برس گذر جاتے ہیں لیکن اس شہر کے ارباب اقتدار یہ ریزلیوشن پیش کرتے ہیں کہ زنان بازاری کا قلب شہر میں اس طرح رہنا خلاف اخلاق اور سماج کے دامن پر ایک بدنما داغ ہے ۔ انہیں دوبارہ

شہر بدر کر دیا جاتا ہے اور ایک دور دراز مقام پر جانے کی ہدایت کی جاتی ہے لیکن "آنندی" کا قصہ یہاں ختم نہیں ہوتا ہے۔ جس نقطہ سے اس کی ابتداء ہوئی تھی وہی اس کا نقطہ اختتام بن جاتا ہے۔

پریم چند اور اعظم کریوی سے لے کر کرشن چندر تک افسانہ نگاری کا جو تسلسل ہے اس پر غور کریں تو اندازہ ہوتا ہے کہ ان افسانوں میں زماں و مکان کا ایک خاص تصور تھا۔ واقعات یکے بعد دیگرے وقت کی رفتار کے ساتھ آگے بڑھتے تھے لیکن جدید ناول اور افسانے زمان و مکاں کی ان پابندیوں سے آزاد ہیں شعور کی رو کی تکنیک جن ناول نگاروں نے اپنائی ہے وہ وقت اور مقام کو اضافی حیثیت کا حامل تصور کرتے ہیں اور انہوں نے ان سے آزادانہ انداز میں کام لیا ہے۔ اس سلسلے میں جیمس جوائس کا "یولسیس" یا قرۃ العین حیدر کا "آگ کا دریا" پیش کیا جاسکتا ہے۔ ایک افسانہ ایک دن کے واقعات کی عکاسی کرتے ہوئے اشاروں میں اس سے مربوط برسوں کے واقعات کا احاطہ کر سکتا ہے۔ ڈور تھی باکر کا "ٹیلی فون کال" صرف پانچ منٹ کے عرصے پر محیط ہے ناولوں میں ارنسٹ ہیمنگ وے کا " For Whom the Bell Tolls " صرف تین دنوں پر مشتمل ناول ہے۔ ورجینا ولف کا "مسز ڈیا لوے" صرف ایک دن کے واقعات کی عکاسی کرتا ہے۔ اردو میں کرشن چندر کا ناول "شکست" صرف تین ماہ کی مدت کا احاطہ کرتا ہے۔ شعور کی رو کی ٹکنیک کو افسانوں میں برتنے والوں نے اسے اس کی تمام خصوصیات کے ساتھ قبول کیا ہے۔ اردو میں عسکری نے "حرام جادی" اور "چائے کی پیالی" میں اسے کامیابی کے ساتھ برتا ہے کرشن چندر نے "حسن اور حیوان" اور "دو فرلانگ لمبی سڑک" میں اسی طرز کو اپنایا ہے۔ عسکری کا "کالج سے گھر تک" اور دھرم پرکاش کا "چرچ گیٹ سے چوپاٹی تک" شعور کے بہاؤ کے تحت لکھے گئے ہیں۔

انسانی ذہن قدرت کا ایک عجیب و غریب کرشمہ ہے۔ اس کی تہوں کو

کھولنا اور اس کے اسرار کو سمجھنا آسان نہیں ۔ تلازمہ خیال کی کرشمہ سازیاں نفسیات کا موضوع ہیں لیکن ادب میں ان سے ایک مخصوص انداز میں کام لیا گیا ہے ۔ انسان کے ذہن میں خیالات کا ایک ہجوم ہوتا ہے ان میں بعض بے ربط ہوتے ہیں لیکن بے ربطی بھی کسی ربط و تسلسل کی ترجمان ہوتی ہے ۔ ایک خیال دوسرے خیال تک ہمارے ذہن کو پہنچاتا اور دوسرا تیسرے تک اور خیالات کے اس سلسلے کا نقطہ اختتام خود سوچنے والے کے لئے بعض وقت حیران کن ثابت ہوتا ہے ۔ قرۃ العین حیدر کا افسانہ " آہ اے دوست " میں ایک یاد دوسری یاد کا تعاقب کرتی ہے اور ایک خیال دوسرے خیال کو راہ دیتا ہے اسی قسم کا ایک افسانہ " جھوٹا خواب " عزیز احمد کی تخلیق ہے ۔ یہ اردو میں روایتی طرز افسانہ نویسی کے مقابلے میں ایک بالکل جدید اور منفرد تجربہ معلوم ہوتا ہے ۔

نئے افسانے کی ایک اور ٹکنیک یہ ہے کہ ایک آدمی مختلف آدمیوں کو مخاطب کر کے اپنے جذبات و خیالات کا اظہار کرتا جاتا ہے ۔ پورے افسانے میں یہی واحد کردار ہوتا ہے ۔ اس کے سامنے دوسروں کا موجود ہونا ضروری نہیں وہ ان سے تصور میں بھی ہم کلام ہو سکتا ہے ۔ دھرم پرکاش آنند کا " دل ناتواں " اسی جدید ٹکنیک کا ترجمان ہے اور افسانہ نگار صیغۂ متکلم میں ساری گفتگو قلمبند کرتا ہے ۔ پریم چند نے " شکوہ شکایت " میں اسی طرز کو اپنے مخصوص انداز میں برتا تھا لیکن بعد کے افسانہ نگاروں نے اس ٹکنیک کو سنوارا اور اسے پختگی بخشی ۔

اردو میں ایک اور ٹکنیک سے بھی کام لیا گیا ہے لیکن اسے زیادہ مقبولیت حاصل نہیں ہو سکی ۔ یہ خطوط کے انداز میں لکھے جانے والے افسانے ہیں ان میں مانولاگ (Monologue) کی سی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے ۔ خط کی صورت میں واقعات بیان کرنا نسبتاً آسان معلوم ہوتا ہے ۔ یہ ایک موثر طرز ترسیل ہے ۔ اردو میں اس ٹکنیک کی ایک جھلک ہمیں مہیندر ناتھ کے " چاندی کے تار " اور " طوفان کے بعد " میں نظر آتی ہے یہ افسانے خطوط کے طرز پر لکھے گئے ہیں ۔ اس

سلسلے میں اختر انصاری کے افسانے " لو ایک قصہ سنو " کا ذکر ضروری ہے جو اس ٹکنیک کو برتنے کا غالباً سب سے اچھا نمونہ ہے۔

جدید افسانے کی صورت گری اور اس کے فنی خدوخال کی تشکیل میں مغرب کے افسانوی ادب کے اثرات کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ اردو افسانہ نگاری نے ابتداء ہی سے مغربی افکار و تصورات کی پذیرائی کی اور ہمارے اکثر ناول نویسوں اور افسانہ نگاروں نے دوسرے ملکوں کے افسانوی ادب سے اخذ وقبول میں کوتاہی نہیں کی ہے۔ اردو میں باقاعدہ افسانہ نگاری کی ابتداء پریم چند سے ہوتی ہے۔ پریم چند ٹالسٹائے اور میکسم کورگی سے متاثر ہیں گاندھیائی تصورات ان کے ذہن پر چھائے رہے لیکن جہاں انہوں نے سماج کی ناہمواری، تہذیبی زندگی کی کجروی اور عدم توازن کو پیش کیا ہے وہاں ٹالسٹائے اور میکسم کورگی سے اثر پذیری کو محسوس کیا جاسکتا ہے۔ پریم چند کے خوشہ چین اور ان کے دبستان کے اہم افسانہ نویس سدرشن، اعظم کریوی اور علی عباس حسینی کے افسانوں میں بھی ان بدیسی مصنفین کے افکار و تصورات کی جھلک نظر آتی ہے۔

احمد علی کے افسانوں میں بعض نقادوں کو کافکا کی گہری رمزیت کا احساس ہوتا ہے۔ انہیں کرشن چندر اور بیدی کی سی مقبولیت نصیب نہ ہوسکی جس کی وجہ غالباً ان کے رمزی نوعیت کے افسانے ہیں " انگارے " میں بھی ان کے افسانے سرریلزم (Sur Realism) اور آزاد تلازمہ خیال کے ترجمان ہیں " پریم کہانی " پر فلسفیانہ رنگ چھایا ہوا ہے۔ " قلعہ " میں سیاست کو بھی فلسفیانہ انداز میں پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ احمد علی کے جن افسانوں پر کافکا سے اثر پذیری کا گمان گذرتا ہے وہ " قید خانہ " " ہمارا کمرہ " اور " موت سے پہلے " ہیں۔ عزیز احمد کے افسانوں میں واقعات و کردار کا تسلسل زندگی کے بہاو کو ظاہر کرتا ہے وہ انسانی تجربے کی سچائی اور حقیقت پسندی کے قائل ہیں۔ عزیز احمد کا بیان ہے کہ وہ آلڈس ہکسلے سے متاثر ہیں۔ حسن عسکری نے اپنے افسانوں

کے مجموعے " جزیرے " کے دیباچے میں چیخوف سے اپنی خوشہ چینی اور اثر پذیری کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے۔

" ایک چیز کے حسن کو میں نے واقعی اپنی روح کی گہرائیوں میں محسوس کیا ہے .... اور وہ چیخوف کا افسانہ " اسکول مسٹرس " ہے .... میرا افسانہ حرام جادی چیخوف کے اسی افسانے سے متاثر ہے اسی طرح چائے کی پیالی کا خیال بھی مجھے چیخوف کے " اسٹیپ " سے پیدا ہوا تھا " ۔

بعض ترقی پسند افسانہ نگاروں کی حقیقت پسندی میں ڈی ایچ لارنس کی جنسی کشمکش کی تصویریں نظر آتی ہیں ۔ منٹو نے موپاساں کی طرح ہیجانی کیفیات، جنسی جذبات غیر معمولی واقعات اور انوکھے کردار تخلیق کر کے اپنی افسانہ نگاری کو ایک نئی ڈگر پر ڈال دیا ۔ منٹو کے افسانے قاری کو چونکا دیتے ہیں اور یہ ان کے فن کی ایک اہم خصوصیت ہے ۔ " سڑک کے کنارے " " ہتک " اور " نیا قانون " منٹو کے ایسے افسانے ہیں جو ان کے تصور حیات کے آیئنہ دار ہیں بیدی نے منٹو کے برخلاف روز مرہ کے تجربات میں زندگی کی معنویت تلاش کرنے کی کوشش کی ہے ۔ وہ چیخوف کی طرح نرمی توازن اور واقعات و جذبات کے اظہار میں ٹھہراؤ اور اعتدال پسندی کے قائل ہیں " گرم کوٹ " نچلے متوسط طبقے کے ایک معمولی انسان اور زندگی سے اس کے برسرپیکار رہنے کی کہانی ہے " رحمان کے جوتے " اور " لاجونتی " بھی بیدی کے شاہکار افسانے سمجھے جاتے ہیں یوں تو تقسیم ہند اور فسادات پر اردو میں بیسیوں افسانے لکھے گئے لیکن " لاجونتی " ان چند افسانوں میں سے ایک ہے جو پڑھنے والے کے دل و دماغ پر اپنا ایک مستقل نقش ثبت کر دیتے ہیں ۔

ممتاز شیرین اردو افسانے میں علامتی انداز کو متعارف کر وانے والوں میں سے ایک ہیں وہ کہتی ہیں ۔

" میگھ ملہار میں نے ایک شدید تخلیقی تحریک کے تحت لکھا .... مجھ پر

واقعتاً اس وقت ایک جنوں سا سوار تھا اور میں وجدانی کیفیت سے سرشار تھی۔ میں نے ان دنوں چاندنی میں وہی کیفیت پائی تھی اور موسیقی کے سحر کو اپنی روح کی گہرائیوں میں محسوس کیا تھا........ میں نے میگھ ملہار میں کئی طرح کے تجربے کیئے اب یہ نہیں معلوم کہ افسانہ کہاں تک تخلیق بنا"۔

ممتاز شیرین نے افسانے میں جو تجربات کیئے ہیں ان کا سرچشمہ مغرب کا افسانوی ادب ہی تھا۔ قرۃ العین حیدر نے شہری زندگی اور اعلیٰ سوسائٹی کی مصوری کی اور اس کے مسائل کو اپنا موضوع بنایا۔ انہوں نے شعور کی رو کی ٹکنیک کو جو مغرب کا تحفہ ہے بڑے سلیقے اور خوش اسلوبی کے ساتھ نبھانے کی کوشش کی ہے۔ وہ درجینا ولف اور جیمس جوائس سے ذہنی طور پر قریب نظر آتی ہیں اور ان ہی سے قرۃ العین حیدر نے شعور کی رو کی ٹکنیک مستعار لی ہے ممکن ہے انہوں نے شعوری طور پر ایسا نہ کیا ہو۔ مختصر یہ کہ مغربی ادب اور بعض بدیسی ملکوں کے افسانوی ادب سے بھی ہمارے تخلیق کار متاثر رہے ہیں اور ان کی صحت مند روایات کو اردو افسانے میں سموکر اس کا دامن وسیع کرنے کوشش کی ہے۔

تجریدی یا علامتی طرز ذہین فنکاروں کو اپنی طرف متوجہ کرتا رہا ہے۔ ممتاز شیرین نے دیومالائی اور اساطیری حکایتوں کو اپنے افسانوں میں نئی معنویت کے ساتھ پیش کیا ہے ان کے افسانوں میں یہ زندہ علامتیں بن کر ہمارے سامنے آتی ہیں۔ انتظار حسین نے اردو افسانہ نویسی کو متعدد نئے تجربوں سے آشنا کیا۔ رام لعل اور عابد سہیل نے روایتی افسانہ نگاری کو جدت طرازی کی چاشنی دی۔ بلراج مینرا اور سریندر پرکاش نے علامتی طرز اپنا کر اردو افسانے کو نئی وسعتوں سے ہمکنار کیا حقیقت یہ ہے کہ ہم عصر دور میں صرف اصناف ہی نہیں بلکہ ادب کی دوسری اصناف سے بھی علامتی طرز اور اشارتی عناصر سے استفادہ کیا ہے وزیر آغا لکھتے ہیں :۔

"اشاراتی عنصر تمام اصناف ادب میں اہمیت حاصل کر رہا ہے اور افسانے نے بھی اسے اپنے دامن میں جگہ دی ہے دراصل تہذیبی ارتقاء کے ساتھ ساتھ فرد کی تیز نگاہی بھی پروان چڑھ رہی ہے" ۔

علامتی افسانوں میں کرداروں کی جگہ تمثیلوں اور استعاروں نے لے لی ہے ۔ تجریدی افسانوں میں علائم وسیع استعارے کی حیثیت اختیار کر لیتے ہیں اور ان سے معنوی تہہ داری میں اضافہ ہوتا ہے تجریدی افسانے کی ٹکنیک خارج سے داخل کی طرف سفر کی ترجمان ہے ۔ شمس الحق لکھتے ہیں : ۔۔

"نیا افسانہ ایک آزاد و خود مختار تخلیقی استعارہ ہے اس استعارے کی تشکیل ان متضاد حقائق کے مابین ہم آہنگی سے پیدا ہوتی ہے جو اپنے مفہوم کو تحلیل کر دینے کے بعد افسانہ میں ایک نئے مفہوم کی تخلیق میں معاون ہوتے ہیں ۔5۔

علامتی اظہار کے سلسلے میں جدید افسانہ نگاروں کے دو رویئے ہمارے سامنے آتے ہیں ۔ کمار پاشی ، بلراج کومل ، احمد ہمیش اور قمر احسن وغیرہ نے ایسے طرز ترسیل کو اپنایا ہے جس میں بیانیہ کا روایتی انداز کسی حد تک برقرار رہتا ہے اور اسی دائرے میں فنکار اپنے افسانے کو جگہ دیتا ہے لیکن ترسیل کا دوسرا رویہ اس سے مختلف ہے اس میں بیانیہ کی جگہ مکمل طور پر استعارہ اور علامت لے لیتے ہیں ۔ رشید امجد ، بلراج منیرا ، سریندر پرکاش ، انور سجاد ، احمد یوسف ، شوکت حیات اور سلام بن رزاق وغیرہ نے اکثر اسے اپنایا ہے ۔ انور سجاد نے اپنے پیشے کی مناسبت سے اپنے افسانوں کو مختلف امراض سے نامزد کیا ۔ وہ علامت اور استعارے کے فرق سے واقف ہیں ۔ پاکستان میں افسانہ نگاروں کی نئی نسل میں ایسے جمیلہ ہاشمی ، رضیہ فصیح ، الطاف فاطمہ ، انور سجاد ، غلام الثقلین نقوی ، اور میرزا احمد شیخ کے نام قابل ذکر ہیں ۔ منیر احمد شیخ نے "فنون" لاہور میں ایک انٹرویو دیتے ہوئے بڑے پتے کی بات کہی تھی کہ علامت کا استعمال اس طرح ہو کہ وہ پڑھنے

والے کے سامنے ایک سے زیادہ بند دروازے کھول دے۔

نئے ادیب اپنی افسانہ نگاری میں فلسفی بننے کے متمنی نظر آتے ہیں۔ ان کا انداز نظر فلسفیانہ ہوگیا ہے اس لئے بعض نئی کہانی لکھنے والوں کے یہاں تخلیقی انداز نظر کی کمی کا احساس ہوتا ہے وہ سارتر اور کامو سے قریب ہونے کی کوشش کرتے ہیں جو کوئی قابل اعتراض بات نہیں ہے۔ لیکن سوال یہ ہے کہ سارتر اور کامو کے تخلیقی درک کا کتنے افسانہ نگاروں کو اندازہ ہے اور انہوں نے اسے کس زاویئے سے دیکھا ہے۔ کامو نے بیانیہ طرز کو یکسر ترک نہیں کیا ہے۔ نئے افسانہ نگاروں کا خیال ہے کہ خارجی حقائق بالذات افسانہ نہیں بنتے بلکہ تفہیم کے عمل سے گذر کر تجربہ یا واردات کی شکل اختیار کرتے ہیں۔ نثر کی رنگینی اور شعریت یا رومانیت میں ڈوبے ہوئے اسلوب کا جدید افسانہ نگاری سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ جدید افسانے کا سفر زبان و بیان کی رنگینی اور چٹخارے سے متوازی خطوط پر جاری ہے یہ کہنا ایک حد تک درست ہے کہ نئی کہانی شاعری سے قریب ہورہی ہے یعنی علامات و استعارت اور تمثیلی طرز کی پذیرائی ـــــــ واردات کی شکل اختیار کرتی ہے۔ نثر کی رنگینی اور شعریت یا رومانیت میں ڈوبے ہوئے اسلوب کا جدید افسانہ نگاری سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ جدید افسانے کا سفر زبان و بیان کی رنگینی اور چٹخارے سے متوازی خطوط پر جاری ہے یہ کہنا ایک حد تک درست ہے کہ نئی کہانی شاعری سے قریب ہو رہی ہے یعنی علامات و استعارات اور تمثیلی طرز کی پذیرائی نے اسے شاعری کی طرح پہلودار اور علامتی بنادیا ہے۔

ایک سوال ہمارے ذہن میں یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا علامتی یا تجریدی افسانوں کو اردو ادب میں خاطر خواہ مقبولیت حاصل ہو سکی ہے اور کیا انہیں انکا جائزہ مقام مل سکا ہے ؟ اس سلسلے میں ہمارا جواب یہ ہوگا کہ ابھی قاری اور افسانہ نگار کے درمیان مکمل طور پر وہ رابطہ قائم نہیں ہوسکا ہے جسے ہم ذہنی ہم آہنگی سے تعبیر کر سکتے ہیں ۔ جس کی وجہ سے نئے افسانہ نگار کے لئے اپنے خیالات کی ترسیل دشوار ہوگئی ہے ۔ دیومالا یا قدیم اساطیر سے پوری طرح واقفیت ہو تو قاری تجریدی یا علامتی افسانوں سے بخوبی لطف اندوز ہو سکتا ہے ۔ دوسرے یہ کہ نئے افسانے میں وحدت زماں و مکاں سے ماوارء ہونے کی جو کوشش ملتی ہیں وہ بھی بسااوقات قاری کے لئے پریشان کن ثابت ہوتی ہیں ۔ علامتی یا تجریدی کہانی لکھنے کے شوق میں بعض وقت ایسی علامتیں استعمال کی جاتی ہیں جن کی نوعیت خالص نجی اور شخصی ہوتی ہے بعض جدید افسانوں میں ابہام کی فراوانی دکھائی دیتی ہے ۔ احمد ہمیش ، انور سجاد اور سلام بن رزاق کے بعض افسانے قاری کے لئے چیستان بن جاتے ہیں ۔ اس طرح کی کہانیوں سے محظوظ ہونا آسان نہیں ۔ نئی کہانی وحدت تاثر کی پابند نہیں ۔ وہ پلاٹ اور کرداروں سے بے نیاز ہوتی جارہی ہے ۔ عام قاری کہانی میں دلچسپی کے عناصر ڈھونڈتا ہے اور ان کا فقدان اسے مایوس کر سکتا ہے جن نئے افسانہ نگاروں نے علامتی اور تجریدی کہانیاں لکھتے وقت، قاری کی دلچسپی، افسانوی ادب کی روایات سے قاری کی ذہنی وابستگی اور افسانوں میں استعمال ہونے والی علامات کی عمومیت اور ہمہ گیری کی طرف توجہ کی ہے انہوں نے کامیاب علامتی افسانے تخلیق کئے ہیں ان افسانہ نگاروں میں انتظار حسین ، جوگیندر پال بلراج مینرا ، سریندر پرکاش ، بلراج کومل اور اقبال متین وغیرہ کے نام لیئے جاسکتے ہیں ۔

جدید افسانہ نگاروں کا خیال ہے کہ انہوں نے افسانے کو کھوکھلی معنویت کے تصور ، سستی رومانیت ، پندو موعظت کی گرانباری اور نظریاتی

وابستگی کے دلدل سے باہر کھینچ نکالا ہے زندگی کی سطحی، ادھوری اور یک طرفہ ترجمانی سے نجات دلاکر تخلیقی رویئے کو ایک وسیع تر دائرہ عمل سے متعارف کروایا ہے ۔ جدید افسانہ نگاروں کا یہ ادعا کس حد تک درست ہے اس پر ہند و پاک کے نقاد برابر اظہار خیال کرتے رہے ہیں ۔ اس سلسلے میں شمس الرحمٰن کے افسانے کی حمایت میں (۱۹۸۲ء) گوپی چند نارنگ کی " اردو افسانہ روایت اور مسائل " (۱۹۸۱ء) اور " نیا اردو افسانہ ۔۔ انتخاب ، " تجزیئے اور مباحث " مہدی جعفر کی " نئے افسانے کا سلسلۂ عمل " (۱۹۸۱ء) ڈاکٹر صادق کی " ترقی پسند تحریک اور اردو افسانہ " فرمان فتح پوری کی " اردو افسانہ اور افسانہ نگار " (۱۹۸۲ء) مرزا حامد بیگ " افسانے کا منظر نامہ " (۱۹۸۲ء) اور مرزا حامد بیگ اور احمد جاوید کی " تیسری دنیا کا افسانہ (۱۹۸۲ء) اور شہزاد منظر کا " جدید اردو افسانہ " (۱۹۸۲ء) بطور خاص قابل ذکر ہیں ان میں جدید افسانے کی ٹکنیک علامتی ، تمثیلی اور تجریدی کہانیوں ، انٹی اسٹوری اور نئی کہانی کے دوسرے مسائل پر روشنی ڈالی گئی ہے اور جدید اردو افسانے کے منظر نامے کا تجزیہ کیا گیا ہے ۔ ضمیر حسن ، شوکت حیات ، علی امام نقوی ، مشتاق مومن ، انور خان اور دوسرے نئے افسانہ نگاروں کی بعض کہانیوں کے مطالعے سے یہ احساس ہوتا ہے کہ افسانے کا کہانی پن اور بیانیہ آہستہ آہستہ عود کر آرہے ہیں ریلزم سے سرریلزم کی طرف پیش قدمی کا عمل بھی جاری ہے ۔ نئے افسانہ نویسوں نے بیانیہ کے امکانات کی توسیع کی ۔ علامتی اظہار کہانی کی رگ و پے میں سرایت کرچکا ہے لیکن اب اس میں ابہام اور ژولیدہ خیالی کی جگہ معنوی تہہ داری ، وسعت نظر اور اس جدید حسیت نے لے لی ہے جو نئے ابعاد کی آئینہ دار ہے ۔"

۔ 1 ۔ محمد حسن ۔ جدید اردو ادب ۔ صفحہ ۳ ۔ جمال پرنٹنگ پریس ۔ دہلی ۔ نومبر ۱۹۷۵ ۔

۔ 2 ۔ گوپی چند نارنگ ۔ نیا افسانہ روایت سے انحراف اور مقلدین کے

لئے لمحۂ فکر (مضمون) مشمولہ ۔ اردو افسانہ روایت اور مسائل ۔ صفحہ ۷۴۲ ۔

۔ 3 ۔ سلیم اختر۔افسانہ حقیقت سے علامت تک ۔ صفحہ ۔ ۱۱۵ ۔

۔ 4 ۔ انتظار حسین ۔ اردو افسانے کے مسائل ۔ مذاکرہ مشمولہ نقوش (لاہور) افسانہ نمبر۔ نومبر ۱۹۶۸ء صفحہ ۷۴ ۔

۔ 5 ۔ شمس الحق ۔ نیااردو افسانہ تفہیم اور تجزیہ (مضمون) مشمولہ اردو افسانہ روایت و مسائل ۔ مرتبہ گوپی چند نارنگ ۔ صفحہ ۶۱۵ ۔ گلو آفسٹ پریس ۔ دہلی ۔ ۱۹۸۱ء ۔

++++++++++++++++++++++

OOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOO

OOOOOOOOOOO

OOOOO

OO

حقیقت و رومان کا شاعر۔ فیض

فیض کی شاعری رومان پرستی اور حقیقت پسندی کی دھوپ چھاؤں کا ایک خوبصورت مرقع ہے ۔ حقیقت اور رومان جو بظاہر دو انمل رحجان نظر آتے ہیں، فیض کے کلام میں ایک حیرت انگیز تناسب کے ساتھ ہم آمیز ہوئے ہیں اور ان دونوں سرچشموں سے ان کے فن کی آبیاری ہوئی ہے ۔ فیض کی شاعری کے مزاج کا تجزیہ کرنے میں ان کی نظم "موضوع سخن" کے یہ اشعار ہماری رہنمائی کر سکتے ہیں ۔

لیکن اس شوخ کے آہستہ سے کھلتے ہوئے ہونٹ
ہائے اس جسم کے کمبخت دلاویز خطوط
آپ ہی کہیئے کہیں ایسے بھی افسوں ہونگے
اپنا موضوع سخن اسکے سوا کچھ بھی نہیں
طبع شاعر کا وطن اس کے سوا کچھ بھی نہیں

اور اسی موضوع کو فیض نے " اپنے افکار کی دنیا " " جان مضمون " اور " شاہد معنیٰ " قرار دیا ہے لیکن شاعر کی فکر کا ارتقاء اسی نکتہ پر سمٹ کر محدود نہیں ہوگیا ہے بلکہ اس منزل پر پہنچ کر " زمانے کے اور بھی غم " کا عرفان اور یہ احساس کہ " نجات دیدہ دل کی گھڑی نہیں آئی " اور " چلے چلو کہ وہ منزل ابھی نہیں آئی " ان کی شاعری کو ایک خاص سانچے میں ڈھال دیتا ہے اپنے ذہنی سفر کے بارے میں انہوں نے کہا تھا۔

مقام فیض کوئی راہ میں جچا ہی نہیں
جو کوئے یار سے نکلے تو سوئے دار چلے

" کوئے یار " اور " سوئے دار " انہی دو محوروں کے گرد فیض کی پوری شاعری گردش کرتی نظر آتی ہے اور شعلہ و شبنم کا یہی امتزاج ان کے فن کی پہچان ہے۔ فیض کی شاعری کے یہ دونوں محرکات ان کی نظم " دو عشق " میں پوری طرح اجاگر ہوئے ہیں۔ فیض کے کلام میں غم جاناں اور غم دوراں دونوں کا التہاب موجود ہے یعنی سرفروشی اور رومانیت کے اتصال سے ان کی شاعری کا خمیر اٹھا ہے اور اس سے فیض کے شاعرانہ مسلک کی دورنگی کا نہیں اس کی جامعیت کا اظہار ہوتا ہے۔یہی خصوصیت انہیں دوسرے ترقی پسند شعراء سے ممیز بھی کرتی ہے۔ چونکہ فیض کی شخصیت کا رشتہ غم عشق اور غم حیات دونوں سے استوار ہے اس لئے ان کی شاعری " روداد قفس " بھی ہے اور " سرگذشت دل " بھی اور ان کے کلام نے ان دونوں کا احاطہ کر لیا ہے۔شاعر کے اس بیان سے کہ

اس عشق نہ اس عشق پہ نادم ہے مرا دل
ہر داغ ہے اس دل میں بجز داغ ندامت

ان کے اعتذار کا نہیں اعتماد کا اظہار ہوتا ہے۔ فیض کی شاعری دو متضاد قوتوں کی پیکار نہیں ان کے سنجوگ کا ثمر ہے۔ فیض نے ایک جگہ لکھا تھا۔
" حیات انسانی کی اجتماعی جدوجہد کا اور اک اور اس جدوجہد میں حسب توفیق

شرکت زندگی کا تقاضہ ہی نہیں فن کا تقاضہ بھی ہے فن اسی زندگی کا ایک جزو اور اسی جدوجہد کا ایک پہلو ہے"

زندگی کی جدوجہد میں حسب توفیق شرکت کی اس خواہش کا اظہار ان کی بہت سی موضوعاتی نظموں میں ہوا ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ رومانیت سے فیض بہت کم اپنا دامن چھڑا سکے ہیں ۔ اپنی نظم " تمہارے حسن کے نام " میں وہ کہتے ہیں

تمہارے ہاتھ پہ ہے تابش حنا جب تک
جہاں میں باقی ہے دلداری عروس سخن
تمہارا حسن جواں ہے تو مہرباں ہے فلک
تمہارا دم ہے تو دمساز ہے ہوائے وطن

ایسا محسوس ہوتا ہے کہ فیض کو رومانیت سے طبعاً جو مناسبت ہے وہ انہیں شاعری میں ایک مکمل انقلابی کے روپ میں ظاہر ہونے نہیں دیتی ۔ عقیدے اور مزاج کی یہ بوالعجبی انہیں انقلاب و رومان کے دوراہے پر لا کھڑا کرتی ہے ۔ فیض کی شاعری میں نظریاتی وابستگی اور میلان طبع دونوں کا عکس موجود ہے فیض کے کلام کی بہترین اور جاندار مثالیں وہاں نظر آتی ہیں جہاں ان کی شاعری خطابت کی سطح سے نہیں دل کی گہرائی سے ابھرتی ہے " اے روشنیوں کے شہر " کا یہ حصہ ملاحظہ ہو ۔

شب خوں سے منہ پھیر نہ جائے ارمانوں کی رو
خیر ہو تیری لیلاؤں کی ان سب سے کہدو
آج کی شب جب دیئے جلائیں اونچی رکھیں لو

فیض کی شاعری کا اصلی وصف وہاں نظر آتا ہے جہاں موضوعاتی شاعری کی ہنگامہ آرائی اور گرمی نے فن کی لطافتوں پر آنچ نہیں آنے دی ہے ۔ فیض کے ہم مشرب شعراء کی نظموں میں مستقبل کے خواب، نئے افق کی تلاش ، مروجہ سماجی

نظام سے بیزاری اور جہد مسلسل پر ایقان سے متعلق موضوعات بار بار ہمارے سامنے آتے ہیں ۔ آج ان شعراء کی بعض نظموں نے اس لئے بھی اپنی آب و تاب کھودی ہے کہ ان میں سیاسی و قائع نویسی پر فن کو بھینٹ چڑھا دیا گیا تھا اور ادبی لطافتیں اکھڑے لب و لہجے، نری معروضیت اور بے رنگ خطابت کی نذر ہو گئی تھیں ۔ شاعری میں موضوع کی قید نہیں لیکن تخلیقی شخصیت کے کسی مخصوص تجربے سے اثر پذیری کے انداز اور موزوں پیشکشی کی اہمیت مسلمہ ہے ۔

فیض نے " زندان نامہ " کی نظم " ہم جو تاریک راہوں میں مارے گئے " کو اپنی پسندیدہ نظم کہا ہے یہ نظم انہوں نے ایتھل اور جولیس روز برگ کے خطوط سے متاثر ہوکر لکھی تھی یہ ان ہزارہا شہیدان حریت اور انقلاب پسندوں کی خونچکاں داستان ہے جنہوں نے انسانیت کے تابناک مستقبل کے خواب دیکھے تھے اس نظم میں شروع سے آخر تک ایک المیہ لئے کا احساس ہوتا ہے ۔ تنہائی انتظار اور درد کی مختلف کیفیات کے اظہار کے لئے جس امیجری سے کام لیا گیا ہے اس سے نظم کی معنویت اور اثر آفرینی میں اضافہ ہوتا ہے ۔ فیض کی بلیغ، برجستہ اور جمالیاتی آب و رنگ سے آراستہ امیجری نے ان کی نظم نگاری کو انفرادیت عطا کی ہے ۔ نظم میں ایک خاص فضاء پیدا کرنے کی غیر معمولی صلاحیت نے فیض کی امیجری میں جان ڈال دی ہے ۔ کم سے کم لفظوں میں قاری کے احساس پر ماحول کی مخصوص کیفیت یا موڈ طاری کر دینا فیض کے طرز ادا کی ایک منفرد خصوصیت ہے " زندان کی ایک صبح " کے یہ اشعار ملاحظہ ہوں ۔

رات باقی تھی ابھی جب سربالیں آکر
چاند نے مجھ سے کہا جاگ سحر آئی ہے
جاگ اس شب جو مئے خواب تیرا حصہ تھی
جام کے لب سے تہہ جام اتر آئی ہے
عکس جاناں کو وداع کر کے اٹھی میری نظر

شب کے ٹھہرے ہوئے پانی کی سیہ چادر پر
جابجا رقص میں آنے لگے چاندی کے بھنور
چاند کے ہاتھ سے تاروں کے کنول گر گر کر
ڈوبتے تیرتے مرجھاتے رہے کھلتے رہے

اس نظم کا بنیادی مقصد منظر نگاری نہیں اس میں تاثر کو شاعر نے ایک مخصوص تناظر اور پس منظر میں بڑی چابکدستی اور فنکارانہ بصیرت کے ساتھ ابھارا ہے۔ مصورانہ فکر، تجربے کی گرمی اور شخصیت کے سوز و گداز نے اس نظم میں صبح کے پیکر کو دلنواز ہی نہیں بامعنیٰ بھی بنادیا ہے۔ فیض کی بعض نظموں میں ان کی بلیغ اور پراثر امیجری نے منظر نگاری کا ایک نیا جادو جگادیا ہے۔ " سرود شبانہ " " تہہ نجوم " " یاس " اور " ایک منظر " میں پراسرار خاموشی خواب آور ماحول اور سرور آگیں فضاء پیدا کر کے بھی ان نظموں کی شادابی اور رومانیت میں اضافہ کیا گیا ہے۔ " سرود شبانہ " میں شاعر کا وارفتہ وجود گرد و پیش کے مناظر سے پوری طرح ہم آہنگ محسوس ہوتا ہے۔ اس نظم کے محاکاتی اشارے، ماحول کی اچھی طرح مصوری کرتے ہیں۔

سو رہی ہے گھنے درختوں پر
چاندنی کی تھکی ہوئی آواز
کہکشاں نیم وا نِگاہوں سے
کہہ رہی ہے حدیث شوق نیاز
ساز دل کے خموش تاروں سے
چھن رہا ہے خمار کیف آگیں
آرزو خواب تیرا روئے حسیں

نظم کی مجموعی فضاء سے اس کی بحر مکمل مناسبت رکھتی ہے الفاظ کے انتخاب اور مصرعوں کے دروبست نے ایک خاص منظر کو قاری کی نظروں کے

سامنے متحرک کر دیا ہے اور اس سے پیدا ہونے والے تاثر کی اچھی ترسیل کی ہے۔
فیض کی نظمیں " خدا وہ وقت نہ لائے " " انتظار " "آج کی رات " " ایک رہگذار پر"
" انتہائے کار " " ایک منظر " اور " میرے ندیم " اردو کی رومانی شاعری میں
خوشگوار اضافہ ہیں۔

ان نظموں میں تنوع زیادہ نہیں لیکن ان کی مدھم اور مدھر لئے، مترنم
بحرین ، شگفتہ زمین، نرم لب و لہجہ ، تخیل کی شادابی اور طرز ادا کی جاذبیت قاری
کی توجہ کو پوری طرح اپنی گرفت میں لے لیتی ہے فیض کی رومانی نظموں میں
ان کی شخصیت کی مہک موجود ہے یہ نظمیں ہلکی پھلکی سطحی، روایتی اور کھوکھلی
رومانیت کی ترجمان نہیں ان سے جذبات کی گہرائی اور احساس کی شدت کا پتہ
چلتا ہے۔ " حسن دل آراء کی سج دھج " " ٹمٹاتے ہوئے آویزے " " حنائی تحریر "
" مہکتا ہوا پیرہن " " دلاویز خطوط " اور " چاندی کا سیلاب " جیسے رومانی اشاروں
نے ایک مرمریں پیکر کے تخیل کو مجسم کر دیا ہے اور حسن کی ان ہی رعنائیوں
سے فیض کی رومانی شاعری عبارت ہے۔

فیض کی شاعری میں تشبیہات کی بہتات نہیں ان کی تعداد کم ہے لیکن یہ
ندرت خیال اور جدت طرازی کی ترجمان ضرور ہیں۔ فیض کی نئی تشبیہات اور
اچھوتے استعارے ان کے طرز ادا کو ایک خاص معنویت اور نکھار عطا کرتے
ہیں۔ ن م راشد" نقش فریادی" کے دیباچے میں لکھتے ہیں۔

" فیض ہمارے زمانے کے بعض دوسرے شاعروں کی طرح تشبیہات کا
دلدادہ نہیں اگر آپ ان کی نظموں کو غور سے دیکھیں تو شائد ہی کوئی تشبیہ آپ
کو مل سکے "

فیض تشبیہات کے استعمال میں محتاط نظر آتے ہیں۔ انوکھے، دلاویز اور تازہ
استعاروں کی برجستگی نے ان کی نظموں کے صوری حسن کو نکھار دیا ہے لیکن ان کی
حیثیت زیبائشی نہیں وہ نہ صرف نظم کی دلفریبی میں اضافہ کرتے ہیں بلکہ ان کے

وسیلے سے شاعر جو مخصوص فضاء پیدا کرنا چاہتا ہے اس کی تخلیق میں بھی بڑی خوش اسلوبی کے ساتھ مدد دیتے ہیں۔ فیض نے تشبیہات سے زیادہ استعارے کی بلاغت اور ایمائیت سے کام لیا ہے۔ بندھے ٹکے روایتی استعاروں اور فرسودہ تشبیہات کی جگہ فیض کی شاعری میں اظہار کے نئے سانچے، نئے تلازموں کے ساتھ جلوہ گر نظر آتے ہیں۔ ایک تشبیہ ملاحظہ ہو۔

رات یوں دل میں تیری کھوئی ہوئی یاد آئی
جیسے ویرانے میں چپکے سے بہار آجائے
جیسے صحراؤں میں ہولے سے چلے باد نسیم
جیسے بیمار کو بے وجہہ قرار آجائے

فیض نے اظہار و ابلاغ کے جو انوکھے پیکر تراشے ہیں وہ ان کے شاداب تخیل اور منفرد طرز ادا کے غماز ہیں تجربہ اور احساس زبان کے نئے امکانات سے روشناس ہوکر نئی چمک دمک اور نئے سانچوں کے ساتھ رونما ہوئے ہیں۔ " بے صبر خواب گاہیں " " اجنبی بہاریں " " ترسی ہوئی شب " " بیزار قدم " " ہونٹوں کے سراب " " ناکام نگاہیں " خوابیدہ راحتیں " " منتظر راہیں " " جھلسی ہوئی ویرانی " " بے خواب کواڑ " " درد کا چاند " اور " درد کے فاصلے " اظہار کی اچھوتی تصویریں ہیں لیکن فیض کے یہ اختراعی پیکر ہر جگہ قابل قبول نہیں معلوم ہوتے۔ کہیں کہیں ایسا محسوس ہوتا ہے کہ فیض نہ صرف انگریزی شاعروں کے طرز فکر سے متاثر ہیں بلکہ ترسیل کے نئے مرقعوں کی پیشکشی میں بھی انہوں نے ان شاعروں کے طرز ادا سے اثر قبول کیا ہے۔ نظم تنہائی، آرتھر سائمنس کے " بروکن ٹرسٹ " (" Broken Trust ") اور ہارڈی کی " دی بروکن اپائنٹمنٹ " (" The Broken Appointment) کی یاد دلاتی ہے۔ فیض وہاں سوئن برن (Swin Burne) کے ہم مسلک نظر آتے ہیں جہاں انہوں نے ادعائت سے ٹکر لی ہے اور جہاں وہ انسانی مسائل کو تاریخ و ثقافت کے آئینے میں دیکھنے کی کوشش

کرتے ہیں، ترکیبوں کی تراش خراش، صنعت کے مخصوص استعمال اور طرز ادا پر انگریزی شاعری کی چھاپ نمایاں ہے۔ کہیں کہیں یہ چھاپ اردو شاعری کے مزاج سے پوری طرح میل کھاتی ہوئی نظر نہیں آتی اور صوتی اعتبار سے بھی کچھ انمل ہی محسوس ہوتی ہے۔

اپنی بعض نظموں میں فیض نے نامانوس اشاریت سے کام لیتے ہوئے ایسے علائم برتے ہیں جو اردو شاعری کے لئے بالکل نئے ہیں اور چونکہ قاری ایمیجری کی لمائیت سے پوری طرح محظوظ نہیں ہوسکتا اس لئے نظم کے بنیادی سمبل (Symbol) کا بھرپور اثر قبول کرنے سے قاصر رہتا ہے۔ نظم "ملاقات" میں رات کو شجر کا سمبل بناکر آلام حیات کی طرف بلیغ اشارے کئے گئے ہیں۔ یہ نظم اردو میں علامتی شاعری کا ایک اچھا نمونہ ہے لیکن خاطرخواہ مقبولیت سے شاید اس لئے بھی محروم رہی ہے کہ اسکی ابتداء سے لے کر آخر تک سمبل پر ابہام کی ایسی کہر چھائی ہوئی نظر آتی ہے جس میں مرکزی تصور کی معنویت نظر سے اوجھل ہوگئی ہے نظم کا یہ حصہ ملاحظہ ہو۔

یہ رات اس درد کا شجر ہے
جو مجھ سے تجھ سے عظیم تر ہے
عظیم تر ہے کہ اس کی شاخوں
میں لاکھوں مشعل بکف ستاروں
کے کارواں گھر کے کھوگئے ہیں
ہزار مہتاب اس کے سائیے
میں اپنا سب نور کھوچکے ہیں

یہ رات سحر کی شہادت دیتی ہے اور اس میں ملاقات درد کے رشتوں کی ایک علامت اور خود ایک قوت بن کر ابھری ہے۔ فیض کی شاعری میں پرانی علامتیں اور استعارے نئی معنویت کے ساتھ ہمارے سامنے آتے ہیں۔ صیاد اہل

قفس، گل، چیں، قاتل، مقتول، چارہ گر، اہلِ ستم، دارورسن، بہار و خزاں، شام و سحراور وصل و ہجر جیسے بار بار استعمال کے ہوئے اشارے بھی ایک خاص سماجی تناظر میں نئے مفاہیم کے ترجمان بن گئے ہیں فیض کا ایک مرغوب استعارہ صبا ہے جسے انہوں نے اپنی نظموں اور غزلوں میں اکثر جگہ ایک ہمہ گیر علامت کے طور پر استعمال کیا ہے ۔ زندگی کے حقائق کی براہ راست انداز میں ترجمانی کرنے کے بجائے فیض نے رمزو کنایئے کی زبان میں اظہار خیال کیا ہے وہ کہتے ہیں ۔۔

جان جائیں گے جاننے والے
فیض فرہاد وجم کی بات کرو

فیض کی پوری شاعری پر ماورائیت یا فلسفے کا بوجھ نہیں ۔ ان کے مخصوص سیاسی مسلک کی مہر لگی ہے ۔ ان کی موضوعاتی شاعری میں تلخ حالات کا ذکر ہے لیکن کہیں تلخ نوائی، جھنجلاہٹ اور زندگی سے بیزاری کا احساس نہیں ملتا فیض کی شاعری میں (ان کی چند نظموں سے قطع نظر) توازن، سنبھلی ہوئی کیفیت اور اعتدال پسندی موجود ہے اور اسی نے اردو شاعری کے ایک بحرانی دور میں ان کی انفرادیت کو برقرار رکھا ہے ۔ فیض کی آواز اپنے عہد کے نعروں میں صاف پہچانی جاتی ہے اس لئے کہ اس میں شاعر کی ذات اور اس کے عہد دونوں کا شعور موجود ہے عصری حسیت اور عرفان ذات دونوں نے فیض کے فن کو تقویت پہنچائی ہے اور اسی میں ان کی انفرادیت کا راز مضمر ہے فیض کے فن نے ایک پوری نسل کو متاثر کیا ہے ۔

فیض کی شاعری میں روایت اور اجتہاد دونوں عناصر کی کارفرمائی نظر آتی ہے ۔ ان کے کلام میں جہاں معاملات حسن و عشق کے روایتی اشارے پائے جاتے ہیں وہیں " رقیب سے " جیسی نظم بھی موجود ہے جس سے ندرت خیال اور تازگی بیان کے ساتھ ساتھ روایت شکنی اور اجتہاد کا رنگ جھلکتا ہے رقیب جواردو شاعری کا ایک مستقل کردار ہے ایک نئے پس منظر میں نئی معنویت کے ساتھ

ابھرتا نظر آتا ہے ہماری شاعری کے اس بدنام کردار کو فیض نے ایک نئے زاویئے سے دیکھنے اور سمجھنے کی کوشش کی ہے کیونکہ وہ یہ سمجھتے ہیں کہ ۔۔۔

میں نے اس عشق میں کیا کھویا ہے کیا سیکھا ہے
جز ترے اور کو سمجھاؤں تو سمجھا نہ سکوں

نظم " رقیب سے " میں فیض نے اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ " غم محبت " نے ان کی فکر کو " غم حیات " سے روشناس کروایا ہے فیض کی اکثر نظموں میں یہ محسوس ہوتا ہے کہ انفرادی محبت کی حدیں اجتماعی دکھ درد سے جا ملی ہیں اپنی نظم " رقیب سے " میں وہ کہتے ہیں ۔۔

عاجزی سیکھی غریبوں کی حمایت سیکھی
یاس و حرمان کے دکھ درد کے معنیٰ سیکھے
زیر دستوں کے مصائب کو سمجھنا سیکھا
سرد آہوں کے رخ زرد کے معنیٰ سیکھے

فیض ن م راشد کی طرح اجتماعی خودکشی کو انسانیت کی نجات تصور نہیں کرتے اور نہ اسے انسانی مسائل کا حل سمجھتے ہیں ۔ ان کی شاعری میں بشارت سحر اور نوید بہار سے متعلق مضامین کی بہتات ہے فیض انسانیت کے درخشاں مستقبل سے مایوس نہیں اس لئے ان کی نظموں کی تہہ میں انسانیت پر اعتماد اور رجائیت موجزن نظر آتی ہے ۔ "چند روز میری جان فقط چند ہی روز " میں کہتے ہیں ۔۔

لیکن اب ظلم کی معیاد کے دن تھوڑے ہیں
اک ذرا صبر کہ فریاد کے دن تھوڑے ہیں
عرصہ دہر کی جھلسی ہوئی ویرانی میں
ہم کو رہنا ہے پہ یونہی تو نہیں رہنا ہے
اجنبی ہاتھوں کے بے نام گراں بار ستم

آج سہنا ہے ہمیشہ تو نہیں سہنا ہے

طرز ادا اور اسلوب کے اعتبار سے بھی فیض کی شاعری قدیم و جدید میلانات کا ایک دلچسپ آمیزہ ہے۔ قدیم شاعری سے جہاں انہوں نے گھلاوٹ، جذباتی کسک، انسان دوستی، نغمگی اور فنی رچاؤ کے انداز اخذ کیئے ہیں وہیں عالمی ادب کے جدید رجحانات اور ان کے فیضان کی جھلک بھی ان کے کلام میں موجود ہے۔ فیض کی بعض نظموں پر انگریزی کے رومانی شاعروں سے خوشہ چینی کا اثر نمایاں ہے حیات کی لطافتوں سے بہرہ مند ہونے کا حوصلہ، زندگی سے پیار کرنے کا سلیقہ اور نئی امیجری جدید مغربی شاعروں کی دین معلوم ہوتی ہے اور اس سے ان کے فن نے نئی توانائی اور تقویت حاصل کی ہے۔

فیض نے اپنے بعض ہم عصر شعراء کی طرح طویل نظمیں نہیں کہی ہیں ان کی نظمیں بالعموم مختصر ہوتی ہے اور اسی اختصار میں ان کے فن کے اصل جوہر نکھر سکے ہیں اس لئے کہ فیض کا فن معنی خیز اشاروں کا فن ہے وہ شرح و بسط اور صراحت و اجمال پر نکتہ آفرینی کو ترجیح دیتے ہیں۔ فیض اپنی نظموں کے لئے اسے پیٹرن کا انتخاب کرتے ہیں جو ان کے احساس کی ترجمانی کرتے ہوئے خیال کی نشوونما اور لہجے کے اتار چڑھاؤ سے ایک خاص فضاء مفہوم اور تاثر کی تشکیل میں مدد دے سکتے ہیں۔ فیض کی مختصر نظمیں ایجاز و اختصار اور ارتکاز کے اچھے نمونے پیش کرتی ہیں۔ "انتظار" "تنہائی" اور "دریچہ" اس سلسلے میں بطور خاص قابل ذکر ہیں۔ ان نظموں میں شاعر نے فکر کے کسی خاص پہلو کسی خاص جذبے یا کسی تجربے اور لمحے کو ابدیت عطا کی ہے۔ فیض کی شاعری کا ایک اہم محرک تنہائی کا احساس بھی ہے۔ فیض کے کلام میں جدائی کا سوز اور روایتی شاعری کا غم فراق نہیں ان کی نظمیں "تنہائی" اور "انتظار" کو پڑھ کر ایسا محسوس ہوتا ہے کہ شاعر کا سارا وجود سمٹ کر اسی نکتے پر مرکوز ہو گیا ہے یہ انتظار اگر ایک طرف فرد کا انفرادی تجربہ ہے تو دوسری طرف برصغیر کے ان بے شمار انسانوں کے خوابوں کی

تصویر ہے جو " ایک جہاں نو " کی آرزو کرتے رہے ہیں ۔ اسی طرح تنہائی بھی کسی خاص فرد کے انفرادی تجربات کی ترجمان نہیں یہ بہت سے حساس افراد کی اجتماعی واردات ہے ۔ تخصیص کو تعمیم عطا کرنے کا یہ سلیقہ فیض کی شاعری کا امتیازی وصف ہے ۔ انھوں نے انفرادی تجربے کی چبھن کو اجتماعی احساس کی کسک میں تبدیل کر دیا ہے اس لئے ان کی " کہانی " " روداد جہاں معلوم ہوتی ہے " یہ ایک شاعر کی روداد اسیری سے زیادہ ایک پورے عہد کی دلخراش آواز محسوس ہوتی ہے فیض کی وہ نظمیں ہمارے ادب کا دیرپا نقش ثابت ہونگی جن میں خارجی زندگی کے تجربات شخصی واردات بن کر اجاگر ہو سکے ہیں ۔

فیض نے ہمارے قدیم ادبی سرمایے کے کنائے اور اس کی تلمیحوں کو نئ معنویت کے ساتھ استعمال کیا ہے اور ان میں عصری فکر کے عنصر کا اضافہ کر دیا ہے ان کے کلام میں نئ ترکیبیں اور لفظوں کی تراش خراش ہی موجود نہیں بلکہ کلاسیکی سرمایے سے ایک مخصوص انداز میں استفادے کا رجحان بھی موجود ہے الفاظ کی مزاج شناسی ان کی شاعری کی غنائیت اور معنویت دونوں میں اضافہ کرتی ہے ۔ فیض کی بعض نظموں کی جاذبیت بحروں کی نغمگی کی رہین منت معلوم ہوتی ہے بحروں کے انتخاب، لفظوں کی جھنکار، اصوات کی موسیقیت اور مجموعی آہنگ کی دلکشی نے ان کے اشعار کو ترنم ریز بنا دیا ہے بحر میں ارکان اور ردیف و قوافی موسیقی کے ایک خاص پیکر سے اخذ کئے جاتے ہیں لیکن یہی بحر دو مختلف شاعروں کے یہاں ان کے شعری رویئے کے زیر اثر اصوات و آہنگ کا علحدہ علحدہ پیٹرن تیار کرتی ہے ۔ شعر کی خارجی موسیقی کا تعلق بحر کے انتخاب سے متعلق ہوتا ہے لیکن داخلی موسیقی کا تمام تر انحصار شاعر کے ذوق نغمہ اور مذاق آہنگ پر ہے ۔ الفاظ اپنی حرارت و توانائی اور اثر آفرینی کا اکتساب لفظوں کی معنوی تہہ داری اور احساسات کے تلازمات سے کرتے ہیں ۔ فیض نے تجربے کی صداقت اور فکر کی گہرائی کو غنائیت کی نذر نہیں کیا ہے بلکہ انھوں نے اپنی نظموں سے شعر کی

نغمگی اور اس کے صوری حسن کو خیال کے تابع رکھا ہے مثال کے طور پر "نثار میں تری گلیوں پہ" پیش کی جاسکتی ہے جس میں شاعر نے خیال کے مقابلے میں طرز ادا کو ثانوی اہمیت کا حامل قرار دیا ہے۔ مختلف بندوں میں موسیقی کا بیٹرن فکر کے زیر و بم کی مناسبت سے تبدیل کر دیا گیا ہے لیکن ردیف و قوافی کی پابندی کہیں ہے اور کہیں کسی ایک کو شاعر نے خیرباد کہتے ہوئے دوسرے کا التزام رکھا ہے کہیں ان دونوں کے بجائے صرف آہنگ کی رہنمائی میں آگے بڑھتے ہیں لیکن شاعر کی آہنگ شناسی، اصوات کے تنفر، بے سرے پن اور بے کیفی سے اس کی نظم کو بچالیتی ہے۔

جیسا کہ کہا جاچکا ہے فیض محض واردات عشق کے شاعر نہیں حیات کی بصیرت اور سنجیدہ شعور نے ان کے فکر و احساس کو بہت سے زاویوں سے متاثر کیا ہے۔ عصری مسائل سے متعلق نظموں میں ولولہ خیزی، شدت احساس اور زور بیان کی کمی نہیں۔ فیض کے کلام میں گرمئ گفتار ہے شعلہ نوائی نہیں۔ فیض کی کامیاب نظمیں وہ ہیں جن میں عصری آگہی کو شعری نغمے کے سوز و گداز میں حل کر دیا گیا ہے۔ چند نظموں سے قطع نظر فیض کے کلام میں فن، مقصد سے اس طرح ملوث نہیں ہوا ہے کہ وہ ذوق لطیف پر گراں گذرے۔ فیض کی شاعری میں عرفان حیات بھی ہے اور نغمگی بھی اس لئے ان کی آواز گمبھیر بھی ہے اور شیرین بھی۔ شعور کی توانائی میں واردات قلب کی گرمی اور گداز پیدا کرنے کا یہ سلیقہ بہت کم شاعروں کے حصے میں آیا ہے۔ "اے حبیب عنبر دست" شاعر کی انفرادی جدوجہد اور روشن مستقبل پر اس کے ایقان کی آئینہ دار ہے اور یہی رجحان ان کی اکثر نظموں میں جاری و ساری نظر آتا ہے۔ شاعر قید و بند کی آزمائشوں میں مبتلا ہو کر بھی جھنجھلاتا نہیں اور نہ اس کے لب و لہجے میں درشتی پیدا ہوتی ہے ان کی آواز ایک مغنی کی آواز ہے انقلابی کی للکار نہیں۔ فیض نے متوازن دھیمے اور پر سوز لب و لہجے میں اپنے تجربات و جذبات کی ترجمانی کی ہے۔ شاعر ہجر کی تاریک

راتوں کو محبوب کے تصور کی ضیاء پاشیوں سے منور کر لیتا ہے۔

ہم اہل قفس تنہا بھی نہیں ہر روز نسیم صبح وطن
یادوں سے معطر آتی ہے اشکوں سے منور جاتی ہے

بزم خیال میں تیرے حسن کی شمع جل گئی
درد کا چاند بجھ گیا ہجر کی رات ڈھل گئی

فیض نے اپنے دل میں مچلتے ہوئے انقلابی نعروں کو شگفتگی و نرمی عطا کر کے ان کی پذیرائی میں اضافہ کر دیا ہے "صبح آزادی" "ہم جو تاریک راہوں میں مارے گئے" "نثار میں تیری گلیوں پہ" اور "شیشوں کا مسیحا کوئی نہیں" میں شاعر نے حقیقت پسندی کو جمالیاتی شعور سے ہم آہنگ کر کے پیش کیا ہے "صبح آزادی اور "اے دل بیتاب ٹھہر" کا محرک سیاسی واقعات ہیں اس کے باوجود ان نظموں میں شعریت کا فقدان نہیں اور موضوع کی سنجیدگی نظم کے غنائیہ لہجے میں پوری طرح گھل مل گئی ہے یہ بند ملاحظہ ہو۔۔۔

جواں لہو کی پراسرار شاہراہوں سے
چلے جو یار تو دامن پہ کتنے ہاتھ پڑے
پکارتی رہیں باہیں بدن بلاتے رہے
بہت قریں تھا حسینان نور کا دامن
سبک سبک تھی تمنا دبی دبی تھی تھکن
بہت عزیز تھی لیکن رخ سحر کی لگن

فیض کی بعض نظموں میں حب الوطنی اور سوز عشق کے درمیان خط فاصل قائم کرنا مشکل معلوم ہوتا ہے۔ انہوں نے بڑی خوش اسلوبی کے ساتھ وطن کے تصور کو محبوب کے پیکر میں ڈھال دیا ہے۔

بجھا جو روزن زندان تو دل یہ سمجھا ہے

که تیری مانگ ستاروں سے بھر گئی ہوگی
چمک اٹھے ہیں سلاسل تو ہم نے جانا ہے
کہ اب سحر تیرے رخ پر بکھر گئی ہوگی

فیض کی بعض نظموں میں کھرے سیاسی موضوعات بھی رومانیت کی چاشنی کی بدولت دلچسپ بن گئے ہیں سیاسی تحریک کا ساتھ دیتے ہوئے بھی انہوں نے اپنی تخلیقی شخصیت کو فنا ہونے نہیں دیااور بحیثیت فنکار اپنا مقام بنانے میں کامیابی حاصل کی ہے فن اور مقصد کا ایسا خوبصورت امتزاج موضوعاتی شاعری سے سروکار رکھنے والے شعراء کے یہاں کم نظر آتا ہے۔

فیض کی شاعری میں موضوعات کا تنوع نہیں ان کے مضامین کا دائرہ تنگ ہے اور یہ خصوصیت بالعموم ان شعراء کے یہاں موجود ہوتی ہے جن کے فن پر ایک خاص نقطہ نظر کی چھاپ لگی ہوتی ہے مخصوص مسلک سے وابستگی انہیں ایک مقررہ دائرے سے باہر نکلنے کی اجازت نہیں دیتی۔ فیض کی نظریاتی شاعری میں مضامین کی تکرار موجود ہے " دست صبا " اور " زندان نامہ " کی فضاء بڑی حد تک ایک ہی ہے ان کی اکثر نظموں کی تہہ میں تنہائی کی اذیت بے کران انسانی غم اور نارسائیوں کا کربناک احساس موجزن نظر آتا ہے۔ فیض کی بہت سی نظموں میں روداد قفس، گرانی شب اور سیاسی آدرش سے دوری کا متواتر ذکر ضرور موجود ہے لیکن فیض کی تازہ کاری اور بالیدہ فنی شعور کی بدولت یہ موضوعات ہر بار شاعرانہ جدت طرازی، تازگی فکر اور نئی آب و تاب کے ساتھ جلوہ گر ہوئے ہیں اس لئے ان کی نظموں میں تھکا دینے والی یکسانیت اور یکسرا پن نہیں۔

سیاسی آلام اور تلخی روزگار کو اپنا موضوع بناتے ہوئے فیض نے " ایرانی طلباء کے نام " " تم یہ کہتے ہو اب کوئی چارہ نہیں " "آج بازار میں پابہ جولاں چلو" اور " آفریقہ " جیسی نظمیں بھی کہی ہیں ان میں وہ تہہ داری، دلنشینی اور فنی رچاؤ نہیں جو ان کی بعض عصری حسیت سے سرشار نظموں میں موجود ہے " سروادی

سینا " کا آغاز جس نظم سے ہوتا ہے اس کا عنوان " انتساب " ہے ۔ اس نظم کا یہ حصہ جو خاصہ بے کیف اور شعری محاسن سے عاری ہے ملاحظہ ہو ۔۔۔

کلرکلوں کی افسردہ جانوں کے نام
کرم خوردہ دل اور زبانوں کے نام
پوسٹ مینوں کے نام
ٹانگے والوں کے نام
ریل والوں کے نام
کارخانوں کے بھولے جیالوں کے نام
بادشاہ جہاں والی ماسوا نائب اللہ فی الارض
دہقان کے نام
جس کے ڈھوروں کو ظالم ہنکالے گئے
جس کی بیٹی کو ڈاکو اٹھا لے گئے

فیض کی وہ نظمیں ہمارے ادب کا سدا بہار نقش اور مستقل جزو بن گئی ہیں جن میں انسانی تجربے کی کسک فن کی رعنائیوں سے ہم آہنگ ہو گئی ہے ان کی شاعری کا لب و لہجہ دو مختلف آوازوں کی دین ہے ۔ فیض نے کہا تھا ۔۔

ہمیں سے سنت منصور و قیس زندہ ہے

حقیقت یہ ہے کہ منصور و قیس ہی کی روایتوں سے فیض کی شاعری کا تانا بانا تیار ہوا ہے اور یہ دونوں عناصر بڑی خوبصورتی کے ساتھ ان کے کلام میں گھل مل گئے ہیں اور ان سے ہماری شاعری میں ایک نئی روایت کا آغاز ہوا ہے ۔۔۔

اقبال کا تصور فن

اقبال نے اپنی شاعری کے بارے میں کہا تھا

اک ولو لہ تازہ دیا میں نے دلوں کو
لاہور سے تاخاک بخارا وسمرقند

اقبال کی اہمیت یہ ظاہر کرنے میں نہیں ہے کہ انہوں نے مجرد تفکر یا مکتبی فلسفے کو اردو شاعری سے روشناس کروایا۔ اقبال کی انفرادیت اور عظمت، ان کی ذہنی بلندی، سماجی بصیرت، تفکر کی گہرائی اور ان کے آفاقی انداز نظر کی رہینِ منت ہے۔ انہوں نے قدیم روایات سے تاریخی رشتہ برقرار رکھتے ہوئے کائنات اور انسانی وجود کا ایک ایسے نقطہ نظر سے مطالعہ کیا جو اس سے قبل مشرق کی تاریخ میں موجود نہیں تھا اور اسی بناء پر وہ ایک نئی روایت کے بانی قرار پاتے ہیں۔ اقبال نے انسانی وجود کی از سر نو قدر شناسی کی اور اسے اپنے فکر و فن کا موضوع بنایا ہے ان کی شاعری ایک منتشر زاویۂ نگاہ کی ترجمان یا " واماندگی شوق"

کے "پناہیں" تراشنے " کا اعتذار نہیں ہے یہ ایک مربوط نظام فکر اور حکیمانہ نقطہ نگاہ کی آفریدہ ہے جسے سرسید کی تحریک سے اضطراب جستجو، شورش، تخیل اور سوز و ساز ملا تھا۔ اقبال نے مغرب کی ظلمات میں آب حیات کا کھوج لگایا اور ایک نئی "جولانگاہ زیر آسمان" کی تمنا کر کے اردو شاعری کو نئے ذہنی افق عطا کیئے اور اسے نظریاتی استحکام کی اہمیت کا احساس دلایا۔ اقبال کے ادبی مرتبے کا راز ان کے حیات پرور تصورات، تفکر و تعمق، ژرف نگاہی اور زندگی کی رمز شناسی میں مضمر ہے وہ علم دفن، شعرو ادب اور زندگی کے مختلف مسائل کے بارے میں اپنا ایک مخصوص نقطہ نظر رکھتے تھے۔ اقبال زندگی اور فکر انسانی کو ارتقاء پذیر اور حرکی سمجھتے ہیں اس لئے انہوں نے اپنے تصور فن میں مجہول رومانیت، زندگی سے گریز اور بے مقصد موضوعات کو کہیں جگہ نہیں دی۔ اقبال کی تحریروں اور ان کے کلام سے پتہ چلتا ہے کہ انہوں نے فن کے روایتی تصور کو رد کر کے اسے صحت مند اور حیات آفرین علامت کے طور پر برتا ہے۔ اقبال کے خیال میں فن وہ مقدس اور برگزیدہ حقیقت نہیں جو مادّی زندگی کی کشاکش، جدلیت، اس کے ارضی تناظر اور اس کے "پیم رواں اور ہردم جوان" جلوہ صدر رنگ سے ماوراء ہو۔ اقبال کے تصور میں فن آب و گل کی پیداوار ہے۔ آرٹ ہر دور میں زندگی کو آئینہ دکھاتا رہتا ہے اور اس کے جلال و جمال کی پیکر تراشی میں مصروف رہا ہے فنون لطیفہ کی حیثیت اقبال کی نظر میں کسی سنجیدہ اور مفید علم سے کم نہیں وہ فنکار کو نسل انسانی کا معلم اور انقلاب کا نقیب سمجھتے ہیں۔

اقبال فنکار کے لئے محنت و محویت، آدرش کی لگن، مقصد کے خلوص، وارفتگی شوق، جوش تخلیق، ریاض اور جانسوزی کو ضروری تصور کرتے ہیں۔ شعرو ادب کا ملکہ اور ذوق سلیم خدا کا عطیہ اور ایسی ناقابل تسخیر قوتیں ہیں جن کی افادیت اور اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ شاعر اور ادیب کے قلم میں ہمہ گیر اثر آفرینی اور معجز نمائی موجود ہوتی ہے۔ فنکار عالم انسانیت کو بیدار کر کے سماج کی ایک قابل قدر خدمت انجام دے سکتا ہے۔ اقبال غالب کی طرح "حسن فروغ شمع سخن" کے لئے "دل گداختہ" کی شرط کے قائل ہیں اور کہتے ہیں

ہر چند کہ ایجاد معانی ہے خداداد کوشش سے کہاں مرد ہنرمند ہے آزاد
خون رگ معمار کی گرمی سے ہے تعمیر میخانہ حافظ ہو کہ بت خانہ بہزاد
بے محنت پیہم کوئی جوہر نہیں کھلتا روشن شررِ تیشہ سے ہے خانہ فرہاد

فن کے بارے میں اقبال کا تصور یہ ہے کہ ۔

نقش ہیں سب ناتمام خون جگر کے بغیر
نغمہ ہے سودائے خام خون جگر کے بغیر

رنگ ہو یا خشت و سنگ چنگ ہو یا حرف و صوت
معجزہ فن کی ہے خون جگر سے نمود

اقبال کی دانست میں فنون لطیفہ ، سستی تفریح، عارضی کیف و سرور اور وقتی ہیجان یا سطحی جذبات کی تسکین اور حظ آفرینی سے بالاتر ہیں ۔ ان کی تہہ میں افادیت اور مقصدیت کے عناصر سرگرم کار رہتے ہیں ۔ انسانی خودی اور شخصیت کی تعمیر میں یہ ایک اہم رول ادا کرنے کی صلاحیت رکھتے ہیں مگر شرط یہ ہے کہ فنون لطیفہ مناظر و مظاہر میں الجھ کے نہ رہ جائیں بلکہ انسانی دلوں تک اپنی رہ گذر بنا سکیں ۔ تہہ رسی اور حقیقت شناسی ، فنون لطیفہ کو اعلیٰ و ارفع مقام عطا کرتی ہے اور اس کے وسیلے سے خفتہ صلاحیتوں اور اعلیٰ امکانات کو ابھارا اور نکھارا جاسکتا ہے ۔ وہ شاعری جس میں زندگی کی کسک ، اعلیٰ اقدار سے وابستگی کا احساس ، کائناتی بصیرت اور زندگی کی نبض شناسی موجود ہو فن کا شاہکار ثابت ہو سکتی ہے ۔ اقبال کے الفاظ میں حیات ابدی کا پیغام " نغمۂ جبرائیل " کی طرح مشیت ِایزدی کے رموز کو آشکار کرتا ہے شاعر اپنے فن کی حرارت سے ملت خفتہ کو بیدار کر کے اسے حیات نو کا مژدہ سناتا ہے " مرقع چغتائی " کے مقدمے میں اقبال لکھتے ہیں : ۔۔

" وہ شاعر جو انسانیت کے لئے رحمت بن کر آتا ہے خدا کا ہم کار ہوتا ہے اس کے سامنے فطرت مکمل اور اپنی گوناگوں رعنائیوں

کے ساتھ جلوہ گر ہوتی ہے"

اقبال نے اپنے بعض اشعار میں شاعر کی اسی عظمت اور فن کی اسی مقصدیت کی طرف بلیغ اشارے کیے ہیں۔ وہ کہتے ہیں۔

وہ شعر کہ پیغام حیات ابدی ہے
یا نغمہ جبریل ہے یا بانگ سرافیل

شاعر دلنواز بھی بات اگر کہے کھری
ہوتی ہے اس کے فیض سے مزرعہ زندگی ہری

نوا پیرا ہو اے بلبل کہ ہو تیرے ترنم سے
کبوتر کے تن نازک میں شاہیں کا جگر پیدا

اہل زمیں کو نسخہ زندگی دوام ہے
خون جگر سے پرورش ہوتی ہے جب سخنوری

اقبال کے خیال میں اس فن کی کوئی وقعت اور اہمیت نہیں جس کا انسانی زندگی اور معاشرت سے ربط نہ ہو۔ فن کا اولین مطلوب خود زندگی ہے، فن حیات انسانی کا خادم اور اس کا پرستار ہے تنقید کائنات اور تہذیب حیات اس کے بنیادی عناصر کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اقبال محض سماجی اصلاح اور ہیئت اجتماعی کے فروغ کو شاعری کا نصب العین قرار نہیں دیتے بلکہ روایات کی تدوین اور جدید امکانات سے فن کی ہم آہنگی کو بھی ضروری تصور کرتے ہیں شاعر کی شعلہ نوائی اور مغنی کی ناہید نفسی اپنی غایت آپ نہیں بلکہ عرفان خودی اور شخصیت کے ارتقاع کا ایک وسیلہ ہیں۔ پروفیسر نکلسن کے نام اپنے خط میں اقبال نے ان خیالات کی اس طرح وضاحت کی تھی۔

"مسلسل جدوجہد کی حالت انسان کا سب سے بڑا کمال ہے جو شئے شخصیت کو اس مسلسل جدوجہد کی طرف مائل کرتی ہے وہ ہمیں بقائے دوام کے حصول میں مدد دیتی ہے۔ لہذا وہ اچھی ہے۔

جو شئے شخصیت کو کمزور کردے وہ بُری گویا ہماری شخصیت جملہ اشیائے کائنات کے حسن و قبح کا معیار ہے ، مذہب اخلاق اور آرٹ سب کو اسی معیار پر پرکھنا چاہیئے "۔

اقبال کے خیال میں فنکار کی آنکھ حقیقت کی متلاشی ہو وہ زندگی کے سستے نشے اور بے معنی موضوعیت پر اعلیٰ اقدار حیات کو بھینٹ نہ چڑھادے ۔اسی تصور کے پیش نظر اقبال " ہنروران ہند " کو " مقصود ہنر " اور فنون لطیفہ کی غایت سے آگاہ کرتے ہوئے کہتے ہیں ۔۔

اے اہل نظر ذوق نظر خوب ہے لیکن
جو شئے کی حقیقت کو نہ دیکھے وہ نظر کیا

مقصود نظر سوز حیات ابدی ہے
یہ اک نفس و یا دو نفس مثل شرر کیا

جس سے دل دریا متلاطم نہیں ہوتا
اے قطرہ نیساں وہ صدف کیا وہ گہر کیا

بے معجزہ دنیا میں ابھرتی نہیں قومیں
جو ضرب کلیمی نہیں رکھتا وہ ہنر کیا

نظریہ خودی کو اقبال کے فلسفیانہ تصورات میں مرکزی اہمیت حاصل ہے اور یہی ان کے فلسفۂ حیات کی اساس بھی ہے ، اقبال کے کلام میں خودی کا تصور عینیت اور ہیگل کے نظریہ جدلیت (Dialectics) کا وہ خوشگوار امتزاج معلوم ہوتا ہے جسے انہوں نے اسلامی فلسفے اور روایا ت سے تقویت پہنچاکر ایک نئی معنویت عطا کی ہے ۔خودی اپنی تشکیل کے منازل اسی عالم آب و گِل میں مادی عناصر کو فتح کرکے طے کرتی ہے ۔انسان اس " آبجو " سے " بحر بیکراں " پیدا کر کے کائینات کی تسخیر کرتا اور " یزداں " پر " کمند " پھینک سکتا ہے خودی انسانی

جوہروں کو جلابخشتی اور انسانیت کو تکمیل کے مدارج کا پتہ بتاتی ہے اس لئے اقبال کہتے ہیں کہ اگر فنون لطیفہ تعمیر خودی کے مقصد سے ناآشنا ہوں تو ان کا عدم اور وجود برابر ہے۔

گر ہنر میں نہیں تعمیر خودی کا جوہر
وائے صورت گری و شاعری و نائے و سرود

زوال پذیر دین و ادب کی علامت اقبال کی دانست میں یہ ہے کہ وہ انسانیت ، روح عصر کے مسائل اور زندگی کے مادی تقاضوں کو درخور اعتناء نہیں سمجھتے اور اس کے فنکار آداب خودی سے روگردانی کر کے اپنے فن کو سبک اور کم مایہ بنادیتے ہیں ۔ایک نظم " دین و ہنر" میں اقبال کہتے ہیں ۔۔

سرود و شعر وسیاست کتاب و دین وہنر
گہر ہیں اس کی گرہ میں ہزار یک دانہ
اگر خودی کی حفاظت کریں تو عین حیات
نہ کرسکیں تو سراپا فسوں و افسانہ
ہوئی ہے زیر فلک امتوں کی رسوائی
خودی سے جب ادب و دین ہوئے ہیں بیگانہ

افلاطون اپنی جمہوریت سے شاعروں کو اس لئے خارج کرنا چاہتا تھا کہ ان کے فن کی اساس دروغ گوئی اور نقل کی نقل پر تھی ۔شاعری غیر ثقہ جذبات کو مہمیز کر کے فن کو اخلاقی اقدار سے بیگانہ بنادیتی ہے اس لئے افلاطون کے خیال میں سماج کو شاعروں کی ضرورت نہیں تھی لیکن اقبال معاشرت میں شاعر کا ایک بلند و برتر مقام تسلیم کرتے ہیں اور اسے " دیدہ بینائے قوم " قرار دیتے ہیں کیونکہ وہ شاعر کی مسیحا نفسی اور شعر کی لازوال قوت تسخیر پر ایقان رکھتے ہیں شاعر قوم کی رہبری و رہنمائی کا اہم کام انجام دے کر تمدنی اقدار کو تقویت پہنچاسکتا ہے خودی کی نگہداشت اور انسانی وجود میں اس شمع کو فروزاں رکھنے کی ذمہ داری

اقبال شاعر کے سپرد کر کے سماج میں اس کی ساکھ اور اس کے وقار کو ایک نئی عظمت اور وقعت عطا کرتے ہیں ۔ فن کا صحیح استعمال اور شاعری کے امکانات کا درست اندازہ کرنے والے شاعر کے کلام میں کون ومکاں کی وسعتیں سمٹ آتی ہیں اور اس کی دیدوری اسرار حیات اور رموز کائنات کا ادراک عطا کر سکتی ہے

اقبال کو ایسی شاعری پیغمبری کی راہ پر گامزن نظر آتی ہے ۔۔

شعر را مقصود گر آدم گریست
شاعری ہم وراث پیغمبر یست

یہ خیال اقبال کو ان کے استاد معنوی رومی سے ملا تھا کہ شاعری پیغمبری کا جزو ہے اور شاعر تلمیذ الرحمن ہے اس طرح خیال و بیان کی شائستگی اور پاکیزگی سے اس کا ایک ابدی رشتہ قائم ہے اس لئے وہ اپنے تخیل کو باطل پرستی اور اپنی زبان کو کذب سے آلودہ نہ ہونے دے ۔

پاک رکھ اپنی زباں تلمیذ رحمانی ہے تو
ہونا جائے دیکھنا تیری صدا بے آبرو

سونے والوں کو جگادے شعر کے اعجاز سے
خرمن باطل جلا دے شعلہ ء آواز سے

اقبال فن برائے فن کے قائل نہیں تھے ۔ والٹرپیٹر آسکر وائلڈ اور کیٹس وغیرہ نے حسن کو مقصود بالذات قرار دیا تھا اور فن کے بارے میں اس خیال کا اظہار کیا تھا کہ وہ مذہب یا اخلاقی اصولوں کا تابع مہمل بن کر اپنی ساری رعنائی کا جادو اور بانکپن کھودتیا ہے اس کو منطق کے فرسودہ اصولوں سے جانچنے کی کوشش بھی بیکار ہے کیونکہ فن ، پست و بلند ، سیاہ و سفید اور خوب و زشت کے معیاروں سے بلند ہوتا ہے ۔ کروچے (Croce) جو ایک نامور اظہاریت پسند ہے فن کو تخلیقی فعالیت سے تعبیر کرتا ہے جس کا نہ تو کوئی مقصد ہے اور نہ جو کسی نصب العین کے حصول کا ذریعہ ہے ۔ اس کی دانست میں آرٹ فنکار کے

جذبات و احساسات کے کسی خیال، روپ تصویر یا کسی وجدان کی شکل میں ظاہر ہونے کا نام ہے۔ ال گری سو (EL GRECO) سی زانے (CEZAUNE) پکاسو(PICASSO) اور گاو گائن (GAUGAIN) اسی قسم کے تصورات کو اپناتے ہیں۔ اقبال نے نظریہ اظہاریت کے خوشہ چینوں کے برخلاف فن کو ایسی فعالیت سمجھنے سے انکار کر دیا ہے جو اپنی غائت آپ ہو۔ وہ فن کو اخلاق و مذہب کی پابندی سے بے نیاز اور ماوراء نہیں سمجھتے۔ اقبال کروچے کے مقابلے میں برگساں کے ہمنوا ہیں کہ وجدان عقل ہی کی ایک ارفع صورت ہے۔ گویا بعض وقت وجدان عقل کی منزل سے گذر کر بھی بروے کار آسکتا ہے۔ اقبال صرف اس حد تک کروچے اور دوسرے اظہاریت پسندوں سے متفق ہیں کہ فن شاعر کی ذات کے پیچ و خم کو ظاہر کرتا اور اس کی شخصیت کی مہک رکھتا ہے۔ کسی نئی تخلیق کی تحسین(Appriciation) کا باعث دیکھنے یا سننے والے کے ذہن میں فنکار کے تجربے کا ازسرنو زندہ ہوجانا ہے۔ اپنے ان خیالات کا اظہار اقبال نے تاج محل اور آزاد قوموں کے معماروں کی خصوصیات پر روشنی ڈالتے ہوئے کیا ہے۔ ایک اور جگہ وہ اپنی شاعری کے بارے میں کہتے ہیں۔

ہے گلہ مجھ کو تیری لذت آرائی کا
تو ہوا فاش تو پھر اب میرے اسرار ہیں فاش

اقبال کا ایک اور شعر ہے۔

آیا کہاں سے نغمۂ نئے میں سرور مئے
اصل اس کی نے نواز کا دل ہے کہ چوب نئے

یہ بات بظاہر ایک تضاد نظر آتی ہے کہ اقبال ایک طرف تو فن کو اخلاق کے زیر نگیں قرار دیتے ہیں اور دوسری طرف وہ اسے فنکار کا اظہار ذات تصور کرتے ہیں۔ دراصل اقبال فن اور اخلاق کے باہمی ربط کو نظرانداز نہیں کرتے۔ آرٹ فنکار کی ذات کا کتنا ہی مکمل اظہار کیوں نہ ہو وہ اس وقت تک بھرپور

معنویت کا حامل نہیں بن سکتا ہے جب تک کہ شعورِ اقدار بصیرت اور آگہی سے اس کا ربط استوار نہ ہو۔ جس طرح "سیاست" "دین" سے "جدا" ہو کر چنگیزیت کی شکل اختیار کر لیتی ہے اسی طرح فن، اخلاق کے دائرے سے باہر نکل کر اپنی طہارت و لطافت اور شائستگی و شیرینی کھو دیتا ہے۔ اقبال کے خیال میں اچھے شعر کی پہچان یہ ہے کہ وہ سننے والے کے ذہن کو جھنجھوڑ کر رکھ دے اور اس کے جذبات و خیالات میں ہلچل پیدا کر دے

عزیز تر ہے متاعِ امیر و سلطان سے
وہ شعر جس میں ہے بجلی کا سوز براقی
جمیل تر ہیں گل و لالہ فیض سے اس کے
نگاہ شاعر رنگیں نوا میں ہے جادو

ہر دور میں فنکار ایک بہتر ہیئت اجتماعی اور حیات آفریں نظام تمدن کی آرزو کرتے رہے ہیں اور اپنے خوابوں کو مجسم دیکھنا چاہتے ہیں۔ اقبال کے خیال میں فن اس آرزو کی تکمیل کا ایک وسیلہ ثابت ہو سکتا ہے اور "خوب سے خوب تر" کی جستجو میں فرد کی رہبری کر سکتا ہے۔ ایک جگہ اقبال کہتے ہیں کہ وہ آرٹ کو آرٹ کی خاطر نہیں برتنا چاہتے بلکہ اس کو اپنے مخصوص مقاصد حیات کے حصول کا ذریعہ تصور کرتے ہیں اور اس اعتبار سے شعر و سخن سے انکا تعلق "محض" "تہمت" کی حد تک ہے وہ اپنے ایک خط میں رقمطراز کہتے ہیں: ۔۔

"شاعری میں لٹریچر بحیثیت لٹریچر کبھی میرا مطمح نظر نہیں رہا۔ فن کی باریکیوں کی طرف توجہ کرنے کا وقت نہیں مقصود صرف یہ ہے کہ خیالات پیدا ہوں اور بس۔" اقبال اپنے ایک شعر میں کہتے ہیں۔

نغمہ کجا و من کجا ساز سخن بہانہ ایست
سوئے قطار می کشم ناقۂ بے زمام را

شاعری میں زبان کے متعلق بھی اقبال کا نظریہ بہت واضح ہے ۔ وہ زبان کو ایک ساکت وجامد شئ تصور نہیں کرتے ۔ بلکہ اس کو ایک ایسی زندہ اور نامیاتی حقیقت مانتے ہیں جو عصری تقاضوں اور سماجی ضروریات سے متاثر ہوتی اور ہر دور میں اپنے بولنے والوں کے لئے ابلاغ و ترسیل کے نئے پیکر تراشتی رہتی ہے اپنے ایک خط مورخہ ۱۹ / اگسٹ ۱۹۲۳ء میں سردار عبدالرب خان نشتر کو لکھتے ہیں

" زبان کو میں ایک بت تصور نہیں کرتا جس کی پرستش کی جائے بلکہ اظہار مطالب کا ایک انسانی ذریعہ خیال کرتا ہوں ۔ زندہ زبان انسانی خیالات کے انقلاب کے ساتھ بدلتی رہتی ہے اور جب اس میں انقلاب کی صلاحیت باقی نہیں رہتی وہ مردہ ہوجاتی ہے ۔ہاں تراکیب کے وضع کرنے میں ذوق سلیم کو ہاتھ سے جانے نہ دینا چاہیئے " ۔

شاعری میں زبان کے استعمال کے تعلق سے اقبال کا نظریہ یہ ہے کہ شاعر کی بہترین صلاحیت زبان و طرز ادا کی نذر نہ ہوجائے اور فنکار کی نظر صوتی حسن میں الجھ کر نہ رہ جائے کیونکہ اس سے شاعری کا اصل مقصد فوت ہوجاتا ہے جو شاعر شعر میں الفاظ کا جادو جگانے اور صنائع بدائع کی بھول بھلیوں میں قاری کی توجہ گم کر دینے کی کوشش کرتے ہیں ۔وہ دراصل اپنے خیال کی بے مائیگی اور تفکر کے کھوکھلے پن اور بے بضاعتی پر ایک حسین پردہ ڈالنا چاہتے ہیں ۔اقبال نے خود اپنے کلام میں لفظ پرستی سے پرہیز کیا ہے اور لفظ و بیان کے خوبصورت مرقعوں پر خیال کی تازگی اور ندرت فکر کو ترجیح دی ہے ۔انہوں نے اپنی شاعری میں علائم اور تراکیب کی لچکداری ہمہ گیری اور جامعیت وبلاغت سے اچھا کام لیا ہے ۔اقبال کی شاعری کا ایک مخصوص اور منفرد آہنگ ہے ۔انہوں نے ایسی ترکیبیں وضع کی ہیں جو الفاظ کی طلسم آفرینی کا بہترین نمونہ کہی جاسکتی ہیں ۔ان میں بہ اک وقت سنجیدگی ، وقار ، ترنم ریزی و موسیقیت اور معنیٰ آفرینی موجود ہے ۔

یہ محض سامعہ نواز آہنگ اور لفظی جھنکار کی انبساط پرور تصویریں نہیں ہیں بلکہ ان کے پیچھے مفاہیم اور نظریاتی معنویت کی ایک وسیع دنیا پوشیدہ ہے ۔ اقبال کی بے مثل امیجری اور پیکر تراشی کا جواب اُردو کے ان شاعروں کے یہاں بھی نہیں ملتا جنہوں نے شعر کے صوری حسن کو اپنی توجہ کا مرکز بنالیا تھا ۔ اقبال کا یہ کہنا کہ :

میری نوا میں نہیں ہے ادائے محبوبی
کہ بانگ صور اسرافیل دلنواز نہیں

محض ان کی انکساری اور کسر نفسی کا اظہار ہے ۔

OOOOOO

داغ حیدرآباد میں

۲۲ / مارچ ۱۸۸۷ء ۔1 ۔ میں نواب کلب علی خاں والی رامپور کی رحلت ان کے دربار سے وابستہ علماء، شعراء اور اہل کمال کے لئے ایک ایسا سانحۂ عظیم تھی جس نے رامپور کی علمی و ادبی محفلوں کو ہمیشہ کے لئے درہم برہم کر دیا ۔ اور ان کے سایۂ عاطفت میں فارغ البالی کے ساتھ زندگی بسر کرنے والے سخن گو بے سہارا ہوگئے ان ہی متوسلین میں داغ دہلوی بھی تھے ۔ کلب علی خاں کے انتقال کے بعد کونسل کا تقرر عمل میں آیا ۔2 ۔ اور ارباب اقتدار سے داغ کی ان بن ہوگئی تو رامپور کی ملازمت سے دستبردار ہو کر ۲۸ / ڈسمبر ۱۸۸۷ء میں دلّی چلے آئے اپنے ایک مقطع میں داغ رامپور کی سکونت ترک کرنے کی وجہ بتاتے ہوئے کہتے ہیں ۔

رہے کیا مصطفیٰ آباد میں داغ
مزے سارے تھے وہ خلد آشیاں تک

رامپور سے مراجعت کے بعد اپنے وطن میں داغ کا زیادہ عرصہ قیام نہیں رہا اور انہوں نے امرتسر، کشن کوٹ اجمیر، آگرہ علی گڑھ متھرا اور جے پور وغیرہ کا سفر اختیار کیا ۔3 ۔ مختلف مقامات کی سیاحت کرنے کے بعد داغ دلّی واپس ہوئے ذرائع آمدنی مسدود ہو چکے تھے ۔ رامپور میں مستقل ماہانہ مشاہرہ کے علاوہ نواب کی داد و دہش سے بھی مستفید ہوتے تھے لیکن اب سوال یہ تھا کہ " دلی میں رہے کھائیں گے کیا " ؟

اس زمانے میں ریاست حیدرآباد میں آصف سادس میر محبوب علی خان سریر آرائے سلطنت تھے اور ان کی مربیانہ قدر دانی علم پروری اور ادب نوازی کے شمالی ہند میں بڑے چرچے تھے ۔ اہل حیدرآباد داغ کی شاعری کے مداح تھے ۔ دال منڈی کے ناٹک میں حیدرآبادی شیدائیان شعر و سخن داغ کی وہ غزلیں سن چکے تھے جن میں زبان کا چٹخارہ بھی موجود تھا اور سلاست و صفائی کے ساتھ ساتھ وہ رنگینی و شگفتگی اور وہ سحر آفرینی بھی تھی جو سامعین کے دلوں کے مسخر کر لیتی ہے ۔ اقبال کے الفاظ میں داغ ایک ایسا " ناوک فگن " تھا جو دل پر تیر چلاتا تھا اور اہل حیدرآباد کے دلوں پر یہ تیر چل چکے تھے " گلزار داغ " کے ساتھ حیدرآباد میں داغ کی شہرت پہنچ گئی تھی اور وہ ریاست کے مخصوص ادبی حلقوں کے علاوہ عوام میں بھی خاصے مقبول اور ہر دل عزیز بن چکے تھے ۔ حیدرآباد میں بعض شعراء نے داغ سے شرفِ تلمّذ بھی حاصل کیا تھا اور ان سے خط و کتابت ہوتی رہتی تھی 4 ۔ نثار علی شہرت " آئینہ داغ " میں لکھتے ہیں کہ حیدرآبادی عوام کلام داغ کے دلدادہ تھے محفلوں میں ان کی غزلیں گائی جاتی تھیں اور نظام ششم نے ان کے اشعار ملاحظہ فرمائے تھے ۔5 ۔ نثار علی شہرت اور سیف الحق ادیب دہلوی کی خواہش تھی کہ داغ حیدرآباد میں قسمت آزمائی کریں ۔ انہوں نے بعض مقتدر ارکان ریاست سے مشورے کے بعد داغ کو خط لکھا تھا کہ وہ حیدرآباد چلے آئیں ۔ پہلے تو داغ پس و پیش کرتے رہے لیکن بالآخر حیدرآباد کی کشش انہیں یہاں

کھینچ لائی ۔6 ۔ چنانچہ داغ ۷ / اپریل ۱۸۸۸ء ۔7 ۔ مطابق ۱۴ / رجب ۱۳۰۵ھ مطابق عزہ خور دار ماہ الہیٰ ۱۲۹۷ فصلی کو حیدر آباد پہنچے ۔8 ۔ راستے میں قصیدہ مکمل کر لیا تھا ۔ حیدر آباد پہنچے تو بازار سدی عنبر میں قیام کیا ۔یہاں اب " کمل بار اینڈ کیفے " ہے ۔ داغ کا مکان اس سے متصل اور سیف الحق دہلوی ادیب مترجم اخبارات سرکاری سے قریب تھا ۔9 ۔ داغ سیف الحق دہلوی کے مہمان ہوئے ۔ 10 ۔ کاظمی لکھتے ہیں کہ داغ نے حیدر آباد میں ۷ / اپریل ۱۸۸۸ء سے ۱۲ / جولائی ۱۸۸۹ء (اٹھارہ سو نواسی) تک قیام کیا ۔ اس سوا سال کے عرصے میں داغ نے بڑی جدوجہد کی اور یہ زمانہ انتہائی مصروفیت میں گزرا ۔ داغ چند روز سیف الحق ادیب کے مہمان رہے پھر الگ انتظام کر لیا ۔ ۱۲ / جولائی کو حیدر آباد سے نکل کھڑے ہوئے اور بنگلور اور بمبئی وغیرہ گھومتے ہوئے دہلی پہنچ گئے ۔11 ۔

حاجی محمد ابراہیم خانساماں شاہی سے داغ کی خط و کتابت تھی کیونکہ وہ شعر و سخن کے دلدادہ شخص تھے اور داغ کے پرستاروں میں سے تھے ۔ حاجی ابراہیم نے بھی داغ کو حیدر آباد آنے کی ترغیب دی تھی ۔ 12 ۔ بقول غلام صمدانی گوہر پہلی عرضی راجہ گردھاری پرشاد بنسی راج کی معرفت پیش گاہ اقدس میں بھیجی گئی تھی ۔13 ۔ راجہ گردھاری پرشاد باقی اور حاجی محمد ابراہیم خانساماں کو شاہ دکن کا تقرب حاصل تھا ۔ اور انہوں نے نظام سے داغ کے کلام کی تعریف کر کے غائبانہ طور پر انہیں شمالی ہند کے اس خوش گو شاعر سے متعارف بھی کروایا تھا ۔ راجہ گردھاری پرشاد نے داغ کا وہ قصیدہ جو آصف سادس کی مدح میں تھا ان کی خدمت میں پیش کر دیا تھا ۔ بنسی راج کی معرفت داغ نے جو عرضی نظام حیدر آباد کے حضور میں بھیجی تھی اس پر انہیں باریابی کا حکم ہوا تھا اور داغ نے حاضر دربار ہو کر یہ قصیدہ میر محبوب علی خان کی نذر کیا تھا ۔

میں ہوا بادیہ پیماں طرف ملک دکن
سرمۂ چشم غزالاں ہوئی گرد دامن

نازنینوں کی کمر بید کی شاخ لرزاں
موجۂ ریگ رواں زلف پریشاں کی شکن

14 ۔ داغ حیدرآباد کے مشاعروں میں شریک ہوکر طرحی غزلیں سناتے رہے تھے تمکین کاظمی لکھتے ہیں :۔۔

"نواب محمد علی خاں مرحوم فرماتے تھے کہ انہوں نے داغ کو پہلی دفعہ اسی مشاعرے میں جس کی بناء چندولال شاداں نے ڈالی تھی دیکھا اور سنا تھا داغ نے جو غزل سنائی اس کا مطلع اور مقطع تھا ۔۔

لے چلا جان میری روٹھ کے جانا تیرا
ایسے آنے سے تو بہتر تھا نہ آنا تیرا

داغ ہر ایک زبان پر ہو فسانہ تیرا
وہ دن آتے ہیں وہ آتا ہے زمانہ تیرا

15 ۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ داغ کو حیدرآباد کی سکونت پسند آئی تھی ۔ اسی غزل میں داغ کہتے ہیں ۔۔

آرزو ہی نہ رہی صبح وطن کی مجھ کو
شام غربت ہے عجب وقت سہانا تیرا

داغ کے اس اولین قیام حیدرآباد کی کہی ہوئی یہ غزل بہت پسند کی گئی تھی اس غزل کے اشعار سے داغ کی اس تمنا کا اظہار ہوتا ہے کہ وہ ریاست حیدرآباد میں مستقل طور پر رہائش اختیار کرنے کا ارادہ رکھتے تھے اور " دن رات " جشن شہانہ " سے محظوظ ہونے کے خواب دیکھ رہے تھے چنانچہ ان کی یہ آرزو اس طرح شعر کے قالب میں ڈھل گئی ہے ۔۔۔

میرزا داغ ہو اور شاہ دکن مورد لطف

اور دن رات رہے جشن شہانہ تیرا

احسن مارہروی رقمطراز ہیں کہ داغ نے یہ غزل اس تقرب سے بہت پہلے لکھی تھی اور دربار کی پہلی حاضری کے موقع پر یہ مطلع جب میر محبوب علی خان کو سنایا تھا تو انہوں نے دوبار " بیشک " " بیشک " فرمایا تھا۔16 ۔ بہرحال یہ شعر حیدرآباد میں داغ کے مستقبل کی پیشن گوئی ثابت ہوا۔ حیدرآباد کے اس مختصر سے قیام میں بھی داغ کے کئی مداح اور قدروان پیدا ہوگئے تھے ۔ ریاست کے بعض خوش فکر سخن سنجوں نے داغ کی شاگردی بھی اختیار کرلی تھی ۔ چنانچہ بقول نور اللہ محمد نوری ، میر محمد علی خاں رنج اور میر مہدی حسین الم داغ کے اسی زمانے کے تلامذہ ہیں ۔ اس قلیل عرصے میں داغ نے حیدرآباد کے امراء اور اعلیٰ عہدیداروں سے مراسم پیدا کرلیئے تھے اور متعدد مشاعروں میں شرکت کرکے اہل حیدرآباد کے دلوں پر اپنے شاعرانہ کمال اور استادی کا سکہ بٹھا دیا تھا۔ اس زمانے میں داغ حیدرآباد کے محلے افضل گنج میں قیام پذیر تھے ۔ چنانچہ ایک شعر میں وہ کہتے ہیں ۔۔

اڑاتے ہیں مزے دنیا کے ہم اے داغ گھر بیٹھے
دکن میں اب تو افضل گنج اپنی عیش منزل ہے

۔ 17 ۔ نثار علی شہرت " آئینہ داغ " میں لکھتے ہیں کہ جب داغ حیدرآباد آئے تو شہر میں دھوم مچ گئی ۔ شائقین ادب جوق در جوق ان کی ملاقات کے لیئے آتے رہتے تھے ۔ 18 ۔ لیکن بعض ناگریز وجوہات کی بناء پر داغ نے حیدرآباد کو خیرباد کہا ۔ احسن مارہروی ، غلام صمدانی گوہر اور کلب علی خان فائق لکھتے ہیں کہ حیدرآباد کے اخراجات سے گھبرا کر داغ نے یہاں کی سکونت ترک کی تھی اور اپنے وطن واپس ہوگئے تھے ۔ 19 ۔ نظام کے مقربین اور مزاج شناس داغ کو یقین دلاتے رہے کہ انکا تقرر ہوچکا ہے لیکن والی ریاست کی جانب سے کوئی امید افزاء بات ہنوز سننے میں نہیں آئی تھی ۔ داغ اپنے ساتھ جو رقم لائے تھے

وہ خرچ ہو چکی تھی اس کا حال کنور اعتماد علی خان کو اپنے مکتوب مورخہ ۶ / جولائی ۱۸۹۹ء میں اس طرح تحریر کیا ہے: ــــ

" میں اپنی زندگی سے زیادہ آپ کی دعا مانگتا ہوں کہ آپ ہی پیٹ کی خبر لے رہے ہیں ۔ معاملہ معلومہ کا خیال رہے جس کا وعدہ مہینے بھر کا ہے ورنہ زہر کھانا پڑے گا ۔ میں باہر نہیں نکلتا کہ قرض خواہ تکلیف دیتے ہیں " ۔19 ۔

دکن میں محبوب علی خان پر داغ کی شاعری کا جادو چل گیا تھا " تزک محبوبیہ " جلد دوم سے پتہ چلتا ہے نواب داور الملک ۔20 ۔ بہادر کے ذریعے سے انہوں نے داغ کو حیدرآباد آنے کی دعوت دی تھی اور دس ماہ بعد داغ واپس ہوئے تھے لیکن تمکین کاظمی کا بیان ہے کہ دہلی میں نو مہینے رہ کر داغ نے ۲۹ / مارچ ۱۸۹۰ء میں پھر حیدرآباد کا قصد کیا تھا ۔21 ۔ اور اس مرتبہ حیدرآباد کے محلے محبوب گنج میں کمان کے قریب واقع ایک مکان میں رہائش اختیار کی ۔ یہ مکان مولوی ظہور علی وکیل کے گھر کے قریب واقع تھا جسے داغ نے کرایہ پر حاصل کیا تھا ۔ غلام صمدانی گوہر نے ان وکیل صاحب کا نام غلطی سے ظہور الحق تحریر کیا ہے ۔22 ۔ نور اللہ محمد نوری رقمطراز ہیں کہ جب داغ دوسری مرتبہ حیدرآباد آئے تو محبوب گنج میں خود ظہور علی صاحب وکیل کے مکان میں قیام کیا تھا ۔ اوپر ایک بڑا ہال تھا جس میں ۵۰ تا ۶۰ اشخاص کی نشست کی گنجائش تھی ۔ ہال سے متصل حجرہ تھا اور یہی داغ کی خواب گاہ تھی ۔23 ۔ چند برسوں کے بعد داغ محلہ محبوب گنج کی سکونت ترک کر کے ترپ بازار کی ایک کشادہ اور شاندار کوٹھی میں منتقل ہو گئے تھے ۔ ترپ بازار کوئی پونے دو سو سال قبل فرانسیسی فوج کی چھاونی تھا جو سرکار آصفیہ کی ملازم تھی یہ لفظ ترپ (Troop) سے ترپ بازار بن گیا ۔ داغ کا گھر ایک دو منزلہ عمارت تھی جو موجودہ ساگر ٹاکیز کے سامنے واقع تھا ۔ جس جگہ داغ کا مکان تھا وہاں اب کوآپریٹو

اپکس بنک (Cooperative Apex Bank) کی نئی عمارت تعمیر ہوئی ہے۔

ساڑھے تین سال بعد ۲۶ / جمادی الثانی ۱۳۰۸ء مطابق ۶ / فروری ۱۸۹۱ء کو نواب میر محبوب علی خان نے اپنی پہلی غزل بغرض اصلاح سرفراز فرمائی ۔ اتوار کی شب نو بجے چوبدار ایک سربمہر لفافے میں غزل لے کر داغ کے مکان پہنچا اور صبح دربار میں حاضری کا مژدہ جانفزا بھی سنایا۔ 24 ۔ دوسرے دن علی الصبح ۲۷ / جمادی الثانی ۱۳۰۸ھ روز دوشنبہ داغ حسب فرمان حاضر دربار ہوئے اور نذر پیش کی ۔ 25 ۔ جب آصف ششم کی پیشی میں باریابی کا شرف حاصل ہوا تو اپنے ورود حیدرآباد کی حسب ذیل تاریخ داغ نے نظام کے ملاحظے میں گزرانی تھی۔

قدم بوس حضرت کا حاصل ہوا
بڑے شوق سے اورارمان سے
حضوری کی تاریخ پوچھیں اگر
یہ کہہ دو ملے داغ سلطان سے

آخری مصرعے کے الفاظ " ملے داغ سلطان سے " ۱۳۰۵ھ کے اعداد برآمد ہوتے ہیں ۔ یہ داغ کی خوش قسمتی تھی کہ انہیں حضور نظام کی استادی کا اعزاز عطا ہوا اور چودہ پندرہ سال تک برابر وہ سلطان وقت کے کلام کی نوک پلک درست کرتے رہے ۔ آصف سادس کو بقول نصیرالدین ہاشمی شاعری سے بڑاشغف تھا ۔ 26 ۔ اور وہ اس خیال کے حامل ہیں کہ استاد کی غزل گوئی سے اثر پذیری میر محبوب علی خان آصف کے کلام میں اکثر جگہ جھلک گئی ہے ۔ حقیقت یہ ہے کہ کلام آصف میں محاورہ اور روزمرہ کا برجستہ استعمال ، عاشقانہ مضامین اور رنگین خیالی داغ کا فیضان معلوم ہوتی ہے ۔۔

میر محبوب علی خان والی ریاست حیدرآباد کی مسند کے قریب صرف

مخصوص امرائے عظام اور چند خاص عہدیداروں کو نشست کی اجازت تھی اور ان ہی میں داغ بھی تھے ۔ جب آصفی دربار میں رزیڈنٹ آتے تو کرسیاں بچھادی جاتیں جن کی دو صفیں ہوتیں اور وسط میں نظام اور رزیڈنٹ بیٹھتے دوسری طرف ریاست کی سربرآوردہ شخصیتیں تشریف فرما ہوتیں اور داغ کو یہیں جگہ دی جاتی تھی اس سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ دربار میں استاد شہہ ہونے کی وجہ سے داغ کی کیا قدر و منزلت تھی اس کے باوجود داغ کبھی طلبی کے بغیر دربار میں حاضر نہیں ہوئے اور خوشامد و تملق سے ہمیشہ دور رہے چنانچہ وہ خود کہتے ہیں ۔

میں وضع کا پابند ہوں گر جان بھی جائے
جب کوئی بلانے نہیں آتا ، نہیں جاتا

حیدرآباد میں داغ عزت ، شہرت اور دولت سب ہی نعمتوں سے بہرہ یاب ہوئے ۔ خوش بختی ان کے قدم چومتی رہی لیکن ایسا محسوس ہوتا ہے کہ رامپور کی پر لطف محفلوں کی یاد تادم مرگ داغ کے دل سے محو نہ ہوسکی تھی ۔ چنانچہ داغ کی ایک غزل سے جو انہوں نے امیر مینائی کو بھیجی تھی اس کا بخوبی اندازہ لگایا جاسکتا ہے ۔ داغ کہتے ہیں ۔

یاد آتے ہیں وہ اشخاص مصاحب منزل
دو گھڑی جلسہ وہ احباب کہ شامل اپنا

نہیں اکثر کا پتہ اور جو کچھ باقی ہیں
ان سے ملنے کو تڑپتا ہے بہت دل اپنا

امیر مینائی ۵ / ستمبر ۱۹۰۰ء کو حیدرآباد آکر داغ کے مہمان ہوئے تھے ۔ 27 لیکن قضاء و قدر نے انہیں یہاں زیادہ قیام کی اجازت نہیں دی اور ۱۳ / اکتوبر ۱۹۰۰ء کو وہ اس دار فانی سے رخصت ہوگئے اور موت نے " غربت میں " "مینائے امیر" "توڑ ڈالی" داغ نے اپنے دیرینہ احباب کی مفارقت کی طرف اشارہ کرتے ہوئے کہا تھا ۔

داغ اس ضعف نے کی اپنی تو منزل کھوٹی
ہم رہے جاتے ہیں سب یار چلے جاتے ہیں

دکن ریویو ۱۹۰۷ء میں داغ کے انتقال کے بعد فضل حق آزاد عظیم آبادی نے ایڈیٹر کی فرمائش پر اپنی نظم " امیر مرحوم " اشاعت کے لئے روانہ کی تھی جس کے آخری دو اشعار میں وہ کہتے ہیں کہ امیرمینائی حیدرآباد میں پہلے داغ کے مہمان ہوئے تھے لیکن اب ریاض خلد میں داغ امیرمینائی کے مہمان ہوئے ہیں۔

ہوئے تھے داغ کے مہمان اب جو سنتا ہوں
ہوئے ہیں حضرت داغ آپ مہمان امیر

ریاض خلد میں آزاد کیا مزے ہونگے
ادھر امیر اُدھر داغ ہم زبان امیر

داغ کو حیدرآباد کی پر سکوں اور پر مسرت زندگی میں اپنے جن احباب کی جدائی کا قلق رہا ان میں امیرمینائی اور جلال شامل تھے۔ داغ کہتے ہیں۔ 28 ۔

ائے داغ ہے دکن سے بہت دور لکھنؤ
ملتے امیر احمد و سید جلال سے

نومبر یا ڈسمبر ۱۸۹۱ء میں داغ نے اپنی رفیقۂ حیات کو حیدرآباد بلالیا تھا۔ وہ حیدرآباد میں داغ کے ساتھ سات سال اور چند ماہ سے زیادہ عرصہ نہ رہ سکیں اور رجب ۱۳۱۶ھ مطابق ۱۸۹۸ء میں ان کا انتقال ہوگیا جس کا داغ کو بڑا صدمہ تھا اور انہوں نے مدتوں اس کا سوگ منایا۔

جنوری ۱۹۰۳ء میں ایڈورڈ ہشتم کی تاج پوشی کی مسرت میں دہلی میں دربار منعقد ہوا تو حضور نظام نے بھی اس میں شرکت کی اور صرف چند مخصوص عمائدین سلطنت ان کے ہم رکاب تھے۔ داغ اس جشن میں میر محبوب علی خان کے ساتھ رہے۔

ابتدأً داغ کی تنخواہ بقول احسن مارہروی ساڑھے چار سو روپیہ ماہانہ مقرر

ہوئی تھی اور ۱۳۱۲ھ میں ساڑھے پانچ سو کا اضافہ ہوا اور اس طرح جملہ ایک ہزار روپیہ مشاہرہ مقرر ہوا جو داغ تادم زیست پاتے رہے ۔ ایک ہزار روپئے کا حساب بھی امیدواری کے زمانے سے کیا گیا تھا جس کی جملہ رقم چالیس اکتالیس ہزار ہوئی تھی لیکن داغ نے یہ عذر کر کے رقم واپس کر دی تھی کہ میرے پاس اتنی رقم رکھنے کی جگہ نہیں شاہی خزانے ہی میں محفوظ رہے گی اس مرحمت شاہی کی تاریخ داغ نے اس طرح کہی تھی ۔

ہو گیا میرا اضافہ آج دونے سے سوا
یہ کرم اللہ کا ہے یہ عنایت شاہ کی
اس اضافے کی کہو اے داغ یہ تاریخ تم
ابتداء سے اپنی ساڑھے پانچ سو نقدی بڑھی

آصف جاہی دربار سے استاد کا شرف عطا ہونے کے بعد دوسرے اعزازات سے بھی داغ کو نوازا گیا جہاں استاد فصیح الملک ناظم یار جنگ اور دبیر الاولہ خطابات سے سرفراز ہوئے ۔ ان خطابات میں سے صرف " فصیح الملک " کو داغ اپنے دستخطوں کے لئے استعمال کرتے تھے ۔ راقمۃ الحروف نے تلاش بسیار کے بعد محکمہ آثار قدیمہ حیدرآباد کی پرانی فائیلوں سے داغ کے خطابات کی تفصیل حاصل کی ہے جس سے پتہ چلتا ہے کہ میر محبوب علی خان کے جشن سالگرہ کے موقعے پر " خانی و بہادر ناظم یار جنگ " دبیر الاولہ فصیح الملک بلبل ہندوستان اور جہاں استاد کے خطابات عطا ہوئے تھے اس کے علاوہ منصب چہار ہزاری و سہ ہزار سوار اور علم و نقارہ سے بھی سرفراز ہوئے تھے ۔ 29 ۔ آصف سادس نے داغ کو ایک گاؤں بھی عنایت فرمایا تھا اور تزک محبوبیہ کے بیان کے مطابق ایک باغ بھی مرحمت کیا گیا تھا ۔

داغ کی جو قدر و منزلت حیدرآباد میں میر محبوب علی خان نے کی وہ ان سے پہلے اور ان کے بعد کسی استاد شہہ کی نہیں ہوئی ۔ داغ شاہی عملے کے رکن تھے

اور امرائے عظام کی طرح انہیں دربار میں بلایا جاتا تھا۔ نظام حیدرآباد سے انہیں ایسا تقرب حاصل ہو گیا تھا کہ سفر و حضر اور شکار میں ہر وقت داغ ساتھ رہتے تھے چنانچہ ۱۸۹۹ء میں جب آصف ششم نے کلکتے کا سفر کیا تو داغ بھی ساتھ تھے۔ داغ نے اپنے اکثر اشعار میں اپنی اس خوش نصیبی کا ذکر کیا ہے۔

ہے لاکھ شکر کہ اے داغ آجکل
آرام سے گذرتی ہے شاہ دکن کے پاس

کی مری قدر مثل شاہ دکن
کسی نواب نے نا راجہ نے

شاہ مراقدر داں احباب میرے مہرباں ہیں ۔!
ہیں دکن جب سے ہوں اے داغ اک جنت میں ہوں

حیدرآباد میں داغ کا قیام کم و بیش سترہ سال رہا لیکن انہوں نے اپنے لئے کوئی مکان تعمیر نہیں کروایا داغ یہ چاہتے تھے کہ خود میر محبوب علی خان انہیں کوئی مکان عنایت فرمائیں چنانچہ اپنے ایک شعر میں انہوں نے اس تمنا کا اس طرح اظہار کیا ہے۔

حضور دیں گے تمہیں چند روز میں اے داغ
اٹھاؤ اور کوئی دن مکان کی تکلیف

حیدرآباد میں داغ کی مقبولیت کا سبب ان کی شاعرانہ عظمت کے علاوہ ان کی خوش اخلاقی اور ملنساری بھی تھی داغ نے کہا تھا۔

ملنساری بھی سیکھو جب نگاہ ناز پائی سے
میری جاں آدمی اخلاق سے تلوار جوہر سے

سرفراز علی وصفی لکھنوی اسی عہد میں حیدرآباد آئے تھے اور بحیثیت استاد

سخن بڑی شہرت اور مقبولیت حاصل کرلی تھی جو داغ کے حیدرآباد آنے تک قایم رہی داغ کے آگے حیدرآبادی شعراء کی شہرت ماند پڑگئی تو وصفی اور ان کے حیدرآبادی تلامذہ نے داغ سے مقابلے کا اعلان کردیا لیکن ناکام رہے ۔ حیدرآباد میں بقول ڈاکٹر زور بستان لکھنو کے حیدرآبادی شعراء داغ کی مخالفت کرتے رہے 30 ۔ ان میں وصفی، مائل اور واصل پیش پیش تھے یہ شعراء داغ سے مقابلے کی کوشش میں خود اعلیٰ پائے کے شاعر بن گئے ۔ واصل نے دعویٰ کیا تھا ۔

واصل ترقی دیں گے ہم اردو زبان کو
ملک دکن کو ہند کا ہمسر بنائیں گے

اپنے ایک شعر میں مائل نے داغ پر علانیہ چوٹ کی ہے اور کہتے ہیں ۔

زبان کا بڑا جن کو دعویٰ ہے مائل
انہیں بھی تو آئی زبان آتے آتے

داغ نے ۳ / جولائی ۱۸۸۳ء میں حجاب کو کلکتے میں اس کے گھر پر خدا حافظ کہا تھا ۔ 31 ۔ کوئی ساڑے انیس سال بعد حیدرآباد میں لپنے مکان پر ۱۸ یا ۱۹ جنوری ۱۹۰۳ء کو حجاب کا خیر مقدم کیا ۔ تمکین کاظمی " معاشقہ داغ و حجاب " میں لکھتے ہیں کہ " یہ صرف وضع داری اور دلگی " تھی اس جذبہ تفریح کو محبت سے دور کا واسطہ بھی نہ تھا ۔ دونوں طرف ایک ہی جذبہ کار فرما تھا ۔ داغ اپنی دولت و امارت کا نقش حجاب کے دل پر بٹھانا چاہتے تھے اور حجاب کی نظر داغ کی دولت پر تھی تمکین کاظمی کے اس بیان کی تصدیق داغ کے اس شعر سے ہوتی ہے ۔

داغ سے کہتے ہیں سب دیدو مجھے
جو ملا ہے تم کو آصف جاہ سے

لیکن رفتہ رفتہ داغ اور حجاب کی کشیدگی بہت بڑھ گئی جس کا ایک سبب اختر جان بھی تھی جو گانا سنانے پر داغ کے یہاں ملازم تھی اور اسے ماہانہ تنخواہ ارسال کی جاتی تھی " انشائے داغ " میں اختر جان کی مدت ملازمت ڈیڑھ سال

بتائی گئی ہے ۔۔32 ۔ داغ نے حجاب کے لئے علحدہ مکان کا انتظام کردیا اور ابتداًء ساٹھ روپیہ ماہوار مقرر کردی گئی ۔لیکن حجاب کی ضرورتیں اتنی قلیل رقم میں کیسے پوری ہوتیں ۔اپنے ایک خط میں حیدرآباد کے امیر حسن علی خان کو جن سے ان کے خاص روابط تھے ۔33 ۔ اور جو داغ کے ارشد تلامذہ میں سے تھے لکھتے ہیں :

" حجاب کی ضرورتیں پوری نہیں ہوتیں ۔آئے دن سرگرداں رہتی ہے وہ ہنسی دلگی وہ ٹھٹول سب غائب ۔ کل اختر جان کے باب میں وہ دیر تک جھگڑا کرتی رہیں ۔ گانا سننے کا نہ صرف مجھے شوق ہے بلکہ موسیقی کا دیوانہ ہوں ان ناچاقیوں میں میری یہ خواہش کیسے پوری ہو ۔

الہیٰ تو نے حسینوں کو کیوں پیدا کیا
کچھ ان کی ذات سے دنیا کا انتظام نہیں

نوح ناروی لکھتے ہیں کہ نواب میر محبوب علی خان آصف بڑے ۔34 ۔ زود گو شاعر تھے اپنی سیاسی مصروفیات کے باوجود بعض وقت دن میں کئی کئی غزلیں لکھ ڈالتے چوبدار متعدد بار داغ کی کوٹھی پر آتا سربہ مہر لفافے میں غزل بھیجی جاتی تھے ۔ کلام الملوک ملوک الکلام ہوتا ہے ۔نوح ناروی سے داغ نے کہا تھا کہ بادشاہوں کہ اشعار کی اصلاح کے آداب یہ ہیں کہ دست مبارک سے لکھے ہوئے الفاظ کو قلمزد نہیں کیا جاتا بلکہ ان کہ اوپر اصلاحی لفظ یا مصرعہ تحریر کردیا جاتا ہے ۔35 ۔ حیدرآباد اور بیرون ریاست میں داغ کے بلا مبالغہ سینکڑوں شاگرد تھے ۔ نوراللہ محمد نوری نے داغ کے تلامذہ کی تعداد پانچ ہزار سے زائد بتائی ہے ۔36 ۔ نوح ناروی داغ کے شاگردوں کی تعداد تقریباً دو ہزار بتاتے ہیں ۔ سخاوت مرزا نے کنج نشین بیدری کے حوالے سے لکھا ہے کہ داغ کے پاس تلامذہ کا باقاعدہ رجسٹر موجود ہوتا جس میں شاگرد کا نام ، پیشہ و پتہ اور دیگر تفصیلات درج ہوتیں ۔

آخری ایام میں داغ کی صحت خراب رہنے لگی تھی اور نقرس کا درد اکثر پریشان کرتا رہتا تھا چنانچہ وہ کہتے ہیں ۔

جو گذرتی ہے ہم کہیں کس سے
تنگ آئے ہیں درد نقرس سے

" دبدبہ آصفی " ۶ / ذلحجہ ۱۳۲۲ھ میں داغ کے مرض الموت کی تفصیل شائع ہوئی تھی ۔ 37 ۔ مہتمم لکھتے ہیں کہ داغ آٹھ دن تک بستر علالت پر زندگی اور موت کی کشمکش میں مبتلا رہے بائیں جانب فالج کے حملہ کی وجہ سے جسم کا ایک حصہ بے حس ہو گیا تھا ۔ عبدالمجید آزاد کا بیان نوراللہ محمد نوری نے نقل کیا ہے کہ داغ کو آخری زمانہ حیات میں اپنی زندگی سے کوئی دلچسپی باقی نہیں رہی تھی اور انہوں نے آزاد سے کہا تھا " اب مجھے عطر کی بو محسوس نہیں ہوتی " گانا سنو تو وحشت ہونے لگتی ہے ۔ غزل کہنے اور سننے سے طبیعت دور بھاگتی ہے ۔۔۔۔ یہ سب اس بات کا ثبوت ہے کہ میری زندگی کہ دن ختم ہو چکے ہیں "

ہوش و حواس تاب و تواں داغ جا چکے
اب ہم بھی جانے والے ہیں سامان تو گیا

۔ 38 ۔ داغ نے قمری حساب سے ۷۶ سال اور شمسی حساب سے ۷۴ سال عمر پائی تھی ۔

(39)

۹ / ذلحجہ ۱۳۲۲ھ کی شام داغ نے داعی اجل کو لبیک کہا ۔ رفیق مار ہروی نے " بزم داغ " میں داغ کے زمانہ علالت کی تفصیلات درج کی ہیں ۔ 40 ۔ آصف سادس کو اپنے استاد کی رحلت کی خبر سن کر بہت ملال ہوا تھا اور انہوں نے داغ کے شایانِ شان تجہیز و تکفین کے لئے خزانہ شاہی سے تین ہزار روپیے روانہ کیے تھے ۔ مخطوطہ " یادگار ضیغم " میں جو ہنوز شائع نہیں ہوا ہے داغ کے انتقال کا دن عید الفطر بھی تحریر کیا گیا ہے ۔ 41 ۔ جس کی تمام دوسرے ماخذوں سے

تردید ہوتی ہے۔

عید الضحیٰ کی صبح کو داغ کی نماز جنازہ حیدرآباد کی تاریخی مکہ مسجد میں ادا کی گئی اس مسجد کا سنگ بنیاد گولکنڈے کے چھٹے حکمران اور محمد قلی قطب شاہ کے جانشین محمد قطب شاہ نے رکھا تھا۔ درگاہ یوسفین میں داغ اپنی رفیقۂ حیات کی قبر کے پہلو میں سپردِ خاک ہوئے۔

داغ کی وفات پر بقول احسن مارہروی یوں تو ان کے شاگردوں اور ہمعصر شعراء نے ہزاروں کی تعداد میں تاریخیں لکھی تھیں لیکن ان میں " نواب مرزا داغ،، ایک ایسی انوکھی تاریخ ہے جس میں نام اور تخلص ہی سے تاریخ وفات اخذ کی گئی ہے۔42۔

سرور جہاں آبادی نے اپنے مرثیے میں داغ کو لالہ اور امیرمینائی کو گل شبو سے تشبیہہ دیتے ہوئے خاک دکن سے مخاطب ہو کر کہا تھا۔

داغ و امیر کے لب اظہار بھیج دے
نطق فصیح و شوخی گفتار بھیج دے
تاج سخن کے گوہر شہوار بھیج دے
منگواتے ہیں نظام کی سرکار بھیج دے
ان موتیوں کو خاک دکن کیا کرے گی تو
کس پر نثار یہ در یکتا کرے گی تو

.-.

1 ۔ (الیف) ۔ محمد علی خان اثر رامپوری (مضمون) رامپور اور داغ ۔ رسالہ نگار داغ نمبر ۱۹۵۳ء صفحہ ۴۸

(ب) محمد علی زیدی ۔ مطالعہ داغ ۔ صفحہ ۹۴ (ج) سید رفیق مارہروی نے " زبان داغ " میں کلب علی خان کا سنہ انتقال ۱۸۸۶ء تحریر کیا ہے، صفحہ ۳۶

2 ۔ نور اللہ محمد نوری نے اپنی کتاب "داغ دہلوی" میں کلب علی خاں کے انتقال کے بعد کونسل کے قیام کا سنہ ۱۸۸۶ء تحریر کیا ہے ۔صفحہ ۸ ۔جس کی محمد علی خاں اثر اور تمکین کاظمی کے بیانات سے تردید ہوتی ہے ۔

3 ۔ نور اللہ محمد نوری ۔ داغ دہلوی ۔ صفحہ ۸

4 ۔ نور اللہ محمدی نوری ۔ داغ دہلوی ۔ صفحہ ۱۰

5 ۔ نثار علی شہرت آئینہ داغ ۔ صفحہ ۴۵

6 ۔ نثار علی شہرت آئینہ داغ ۔ صفحہ ۴۲ ۔ ۴۵

7 ۔ رفیق مارہروی نے زبان داغ میں داغ کے ورود حیدرآباد کی تاریخ ۱۸۸۷ء تحریر کی ہے ۔ صفحہ ۳۲

8 ۔ کلب علی خان فائق ۔ مقدمہ مہتاب داغ ۔ صفحہ ۸۴ ۔

9 ۔ محمد اکبر علی افسوں ۔ یادگار داغ ۔ صفحہ ۱۲

(ب) نثار علی شہرت ۔ آئینہ داغ ۔ صفحہ ۴۵

10 ۔ نثار علی شہرت ۔ آئینہ داغ ۔ صفحہ ۴۵ ۔

11 ۔ کلب علی خان فائق ۔ مقدمہ مہتاب داغ ۔۔۔۔۔۔۔ صفحہ ۸۵

12 ۔ تمکین کاظمی ۔ داغ صفحہ ۹۹

13 ۔ تزک محبوبیہ ۔ جلد دوم ۔ دفتر ہفتم ۔ صفحہ ۳۳

14 ۔ محمد علی زیدی ۔ مطالعہ داغ ۔ صفحہ ۹۶ ۔

15 ۔ تمکین کاظمی ۔ داغ ۔ صفحہ ۱۱۲ ۔

16 ۔ احسن مارہروی ۔ منتخب داغ ۔ حصہ اول ۔ مقدمہ ۔ صفحہ

17 ۔ "

18 ۔ صفحہ ۵۴

19 ۔ رفیق مارہروی ۔ زبان داغ صفحہ ۱۷۱

20 ۔ نثار علی شہرت نے "آئینہ داغ" میں واحد الملک تحریر کیا ہے جو درست نہیں ہے ۔ صفحہ ۶۴ ۔

21 ۔ تمکین کاظمی (مضمون) فصیح الملک داغ دہلوی ۔ رسالہ سب رس اپریل ۱۹۵۸ء صفحہ ۹۷ ۔

22 ۔ تزک محبوبیہ جلد دوم ۔ صفحہ ۳۳

23 ۔ داغ دہلوی ۔ صفحہ ۱۵ ۔

24 ۔ نور اللہ ۔ داغ دہلوی ۔ صفحہ ۱۱ ۔ (ب) محمد اکبر علی خان افسوں ۔ یادگار داغ ۔ صفحہ ۲۲ ۔

25 ۔ غلام صمدانی گوہر ۔ تزک محبوبیہ جلد دوم ۔ صفحہ ۳۳ ۔

26 ۔ شاہان آصفیہ کی اردو شاعری ۔ نوائے ادب ۔ بمبئی ۱۹۶۵ء صفحہ ۱۷ ۔

27 ۔ ڈاکٹر ابو محمد سحر ۔ مطالعۂ امیر صفحہ ۱۸۸

28 ۔ رفیق مارہروی ۔ زبان داغ صفحہ ۳۳

29 ۔ تختہ جات سرفرازی مناسب و خطابات در جشن سالگرہ مبارک بابت ۲۷ / ربیع الثانی ۱۳۱۱ھ

30 ۔ داستان ادب حیدرآباد ۔ صفحہ ۱۵۲

31 ۔ تمکین کاظمی معاشقۂ داغ و حجاب ۔ صفحہ ۶۸ ۔

32 ۔ احسن مارہروی ۔ انشائے داغ فصل دوم ۔ صفحہ ۷۸ ۔

33 ۔ تمکین کاظمی ۔ معاشقہ داغ و حجاب صفحہ ۸۳ ۔

34 ۔ رفیق مارہروی ۔ مسودہ خطوط داغ صفحہ ۳۷ ۔

35 نوح ناروی ۔ فصیح الملک حضرت داغ دہلوی ۔ (مضمون) رسالہ نگار ۔

داغ نمبر ۱۹۵۳ء صفحہ ۲۷۔

36 ۔ نور اللہ محمد نوری داغ۔ صفحہ ۱۷۷۔

37 ۔ نمبر ۹۔ جلد ۸۔ صفحہ ۲۹

38 ۔ نور اللہ محمد نوری ۔ داغ دہلوی ۔ صفحہ ۲۴۔

39 ۔ محمد علی زیدی ۔ مطالعہ داغ صفحہ ۱۰۴

40 ۔ بزم داغ ۔ صفحہ ۲۳۹۔ ۲۴۶۔

41 ۔ مخطوطہ نمبر ۵۶۴۔ ادارہ ادبیات اردو ۔ صفحہ ۲۳۸۔

42 ۔ احسن مارہروی ۔ منتخب داغ جلد اول ۔ صفحہ مقدمہ ۔ صفحہ ص

@@@@@@@@@@@@@@@@@@@@@@@

OOOOO

اردو نظم کا نیا سفر

آزادی کے کچھ عرصہ بعد ترقی پسند نظم کے خطیبانہ لب و لہجے، وضاحتی طرز ابلاغ اور موضوع کی یک سطحی ترسیل کے خلاف رد عمل کا آغاز ہوا۔ روایتی اسالیب سے اکتائے ہوئے یہ تخلیق کار ترقی پسند حلقے ہی سے نئی نظم کے دائرے میں داخل ہوگئے تھے انہیں ۱۹۳۵ء کے بعد کی اردو شاعری میں جگہ پانے والی تحریکات کا صحیح اندازہ تھا اور وہ نری معروضیت اور بے جان رومانیت دونوں سے غیر مطمئن تھے۔ دروں بینی، خود کلامی وجود کی باز آفرینی، نئی زندگی کی معنویت اور بدلتے ہوئے اقدار حیات میں انسانی رشتوں کے متزلزل توازن، تشکیک غیر یقینی مستقبل اور وجودی فلسفہ ان کے طرز فکر اور تخلیقی شخصیت کو مختلف زاویوں سے متاثر کررہے تھے ان شعراء میں اکثریت ان فنکاروں کی تھی جنہیں بدلے ہوئے ادبی تقاضوں کی اہمیت کا احساس تھا۔ منیب الرحمٰن، فارغ بخاری خلیل الرحمٰن، بلراج کومل، باقر مہدی، قاضی سلیم، مصطفیٰ زیدی، وحید اختر

بشر نواز اور ابن انشاء کے نام اس سلسلے میں قابل ذکر ہیں ۔ نئی شاعری کی طرف آگے بڑھنے والے شعراء ایک اور سمت سے بھی اس کاروان میں شامل ہو رہے تھے

یہ وہ تخلیق کار تھے جن کے ادبی ذوق کی تعمیر میں حلقۂ ارباب ذوق کا بھی حصہ تھا ، شاد امرتسری، مجید امجد، وزیر آغا، مختار صدیقی اور جیلانی کامران اس گروہ کے نمائندہ شاعر ہیں ۔

ایک قلیل عرصے میں نئے تصور فن کے ساتھ جدت پسندوں کی جماعت میں پختہ کار اور نو مشق شاعر دونوں اکٹھا ہونے لگے چنانچہ اخترالایمان ، شاد عارفی، عمیق حنفی، عادل منصوری ، شہریار ، مخمور سعیدی ، کمار پاشی ، ندا فاضلی ، افتخار جالب، احمد ہمیش ، شاذ تمکنت اور مظہر امام کی شعری تخلیقات نئے افکار اور نئے اسالیب کے ساتھ ادبی افق پر ابھرنے لگیں ۔یہاں فہرست سازی سے گریز کرتے ہوئے صرف ان شعراء کے نام گنائے گئے ہیں جنہوں نے نظم کی ہیئت یا اظہار کے پیکروں کو برتنے میں جدت طرازی سے کام لیا ہے اور روایتی شاعری کے برعکس نئی آواز بلند کی ہے ۔

ٹکنیک اور انداز بیان کے اعتبار سے اس عہد کی نظموں کا ایک مخصوص کردار رہا ہے ۔ اخترالایمان کی نظم " سبزہ بیگانہ " علامتی اور رمزیہ انداز کی ان چند ادبی کاوشوں میں سے ہے جس نے اردو نظم میں نئی جہت اور نئے امکانات کی نشان دہی کی ۔ اس نظم میں عالمی اور قومی مسائل کو تہہ در تہہ ایمائیت کے سہارے بڑی جوش اسلوبی کے ساتھ پیش کیا گیا ہے ۔ جدید نظم نگاری کا ایک وصف یہ بھی قرار پایا کہ تاثر کے بیان کے بجائے تاثر کی تشکیل پر زور دیا جائے ۔

معاصر نظم کا علامتی کردار اس کی سب سے اہم شناخت بن گئی ہے موضوعی اعتبار سے نئی نظم زماں و مکاں کی حد بندیوں کو توڑ کر عالم گیر انسانی مسائل سے دلچسپی لینے لگی ہے ۔ فنی سطح پر وہ بیانیہ طرز اظہار، طوالت واشگافی اور وضاحت کی متحمل نہیں رہی ۔ نظم سے اب یہ توقع کی جا رہی ہے کہ وہ زندگی کے

مزاج ، انسان کی پیچیدہ فطرت اور انسانی تجربات کی کسک کو ارتکاز ، ابہام اور تہہ داری کی فنکارانہ بصیرت سے ہمکنار کرے ۔ اچھا اور کامیاب علامتی اسلوب نظم نگاری کے لئے ایک چیلنج بن جاتا ہے ۔

اگر شاعر اسے سہل انگاری کا ایک وسیلہ تصور کریں تو یہ ان کی کم نگہی اور تہی دامنی کی دلیل ہوگی ۔ علامت بذاتہ ایک شعری تخلیق بن کر نظم میں اپنا رول ادا کرتی ہے ۔ علامت اور تخلیق کو ایک دوسرے سے علحدہ کرنا غالب کے الفاظ میں

ہو گیا گوشت سے ناخن کا جدا ہو جانا

خود غالب کی غزلوں میں ایک ایسی علامتی اور استعاراتی نظام کی کارفرمائی نظر آتی ہے جس نے ان کی شاعری کے مزاج اور طرز ادا دونوں کو انفرادیت عطا کی ۔ انجمن ، آئینہ ، رقص شرر، سایہ ، دھواں، آتش و نور اور دشت جیسے علامتی الفاظ غالب کے ذہن و مزاج اور ان کی لاشعوری کیفیات کے اظہار کے لئے ایک ایسی فضاء تخلیق کرتے ہیں جو ان کے اشعار کی معنوی گہرائی اور ایمائیت میں اضافہ کرتی ہے ۔ ہم عصر نظم نگاروں نے شخصی اور تخلیقی علامتوں سے کام لیا ہے ۔ وہ علامتوں کی عمومیت کے بجائے اس کی تخصیص کے قائل ہیں اور اس تصور کے حامل ہیں کہ ہر نظم اپنی بنیادی علامت اور کلیدی الفاظ کی مدد سے اپنی امیجری کو موثر اور بامعنیٰ بنا سکتی ہے اور شاعری میں علامت معنویت کی نئی جہت گیرائی اور تخلیقی شخصیت کی جامع عکاسی کی ضامن ہوتی ہے یہ اور بات ہے کہ شاعروں نے علامت کے غلط استعمال، بے راہ روی اور عدم توازن سے اپنی نظموں کو مضحکہ خیز، بے معنیٰ اور بے ربط بنادیا ہے ۔ یہاں صرف ایسے شاعروں کی شعری کاوشوں سے بحث کی جاری ہے جو نئی نظم کے معمار ہیں یا جنہوں نے موجودہ دور میں فن کو نئے افق عطا کرنے کی پر خلوص کوشش کی ہے ۔ اس سے قبل ترقی پسند ادب سے تعلق رکھنے والے بعض ایسے شاعر موجود تھے جنہوں نے نعرہ بازی

اور سطحی مقصدیت اور عصری شعور و حسیت کے فرق کو سمجھنے کی کوشش نہیں کی تھی۔

روایتی اور مانوس علامتوں کے بارے میں اس خیال کا اظہار کیاجاتا ہے کہ شمع و پروانہ، جنون و حکمت، صحرا نوردی اور بہار و خزاں جیسی علامتوں کی دھار کثرت استعمال سے کند پڑگئی ہے اور اب وہ نئے مفاہیم کے لئے ازکار رفتہ ہوچکی ہیں اس لئے ان کی جگہ نئی علامتوں کو ملنی چاہیئے ان کی جدت، تازکاری اور نئے پن سے شعری تخلیق کی تاثر آفرینی اور دلکشی و جاذبیت میں اضافہ ہوسکتا ہے۔ یہ خیال بھی درست ہے کہ افسانے یا نظم میں اگر علامتیں شخصی نوعیت کی حامل ہوں تو ان سے الجھن ابہام اور اشکال پیدا ہوسکتا ہے۔ کامیاب علامت پوری نظم کے منظر نامے اور اس کی کلی فضاء سے ہم آہنگ ہوکر اپنے تخلیق کار کے تاثر اور فنی مزاج کی ترجمانی کرسکتی ہے۔ معاصر نظم کے اسی علامتی کردار نے اس کے تخلیقی وجود کی انفرادیت ثابت کرکے اردو نظم کے ارتقاء میں اسے ایک اہم مقام عطا کیا ہے۔ مثال کے طورپر کمار پاشی کی نظم " الف کی خودکشی " پرچند سطریں " کا آغاز اس طرح ہوتا۔

جلتی بجھتی روشنیوں میں سایہ سایہ جلتا تھا
سارا کمرہ وہسکی اور سگریٹ کی بو میں ڈوبا تھا
اُبل رہا تھا زہر رگوں میں موت کا نشہ چھایا تھا
سارا منظر نقطہ نقطہ مہمل مہمل لگتا تھا
شائد کچھ دن پہلے تک یہ کوئی بھوت بسیرا تھا

الف ہنستا
ج ہنستی
سارے بے ہتیار

کمار پاشی کی نظم کے ان چند مصرعوں کا تجزیہ کریں تو یہ محسوس ہوتا ہے

کہ ان چند لفظوں اور مختصر اشاروں میں واقعات اور تاثرات کی ایک وسیع دنیا چھپی ہوئی ہے۔یہ مختصر سی نظم ایک طویل افسانہ سناتی ہے۔ جلتی بجھتی روشنیوں سے مراد بیتے ہوئے کئی مسلسل دن اور رات ہیں کمرے کا وہسکی اور سگریٹ کی بو میں ڈوب جاتا، الف کی ذہنی و جذباتی کیفیت اور اس کے کرب کا آئینہ دار ہے اسی طرح نظم کا ہر بند الف کی واردات اور اس کے پھیلاؤ کی تفصیل معلوم ہوتا ہے الف اور ج کا ہنتا ہونا ان کی بے بسی، جبر اور ذہنی دباؤ کو ظاہر کرتا ہے جس کا نتیجہ الف کی خودکشی ہے ۔یہاں یہ بات قابل غور ہے کہ کمار پاشی کی اس نظم میں غیر معمولی ارتکاز و اجمال موجود ہے اور شاعر کی فنکارانہ ذکاوت نے ایک طویل داستان کو اس کی پوری فضاء کے ساتھ معدودے چند مصرعوں میں سمودیا ہے پوری نظم میں ایک اٹوٹ تسلسل اور ربط نظر آتا ہے۔

نیا شاعر خارجیت کے متوازی سمت یعنی داخلیت کی طرف محو سفر ہے بیسویں صدی میں پورا کرہ ارض نئی تبدیلیوں کی زد میں آگیا ہے۔بر صغیر میں بھی تہذیب ناقابل شناخت حد تک بدل گئی ہے۔ اقدار کی شکست اور نئے میلانات کی پذیرائی، انسان کی پیچیدہ نفسیاتی کیفیات و فکری زاویئے اور انسانی رویوں میں مسلسل تغیرات واقع ہورہے ہیں۔ پیچیدہ صنعتی تہذیب اور نئے میکانکی طرز حیات نے انسان کو بے چہرہ اجنبی اور تنہا بنادیا ہے اور وہ ایک کٹی ہوئی پتنگ کی طرح بے سمت ہو کے رہ گیا ہے۔ نئی نظم انسان کے اسی جذباتی تلاطم اور اندرونی خلفشار کی زائیدہ ہے۔ فلسفہ وجودیت نے دور جدید میں نہ صرف مفکروں اور دانشوروں کو متاثر کیا ہے بلکہ فنکار اور شاعر بھی اس کے اثر سے محفوظ نہیں رہ سکے ہیں۔کامو اور سارتر بیکراں خلاء میں انسانی وجود کو زندگی کی لایعنیت پر ششدر، بے بس اور افسردہ پاتے ہیں۔ نئی نظم کے شاعر کے سامنے ترسیل اور موضوع کے نئے افق ہیں اور اب وہ شاعری میں ماضی کے بندھے ٹکے فارمولوں اور ضوابط یا روایتی اسالیب پر اکتفا نہیں کرسکتا۔اسیا محسوس ہوتا ہے

کہ نظم میں پیش ہونے والا ہر تجربہ نئی لفظیات و تلازمات اور علامتی اظہار کا مقتضی ہوتا ہے ۔ یہاں اس غلط فہمی کا ازالہ ضروری ہے کہ شاعری میں علامتی فکر کی روایت دور حاضر ہی کی دین یا اس کا مخصوص کردار ہے ۔ میر اور غالب سے لے کر اقبال اور فیض تک اردو شاعری میں علامتوں کی ایک کائنات سجی ہوئی ہے ۔ لیکن ہر دور میں اس کا پیرایہ مختلف رہا ہے سکہ بند لفظیات اور روایتی علائم جدید فکری رویّوں کا ساتھ نہیں دے سکتی تھیں اس لئے جدید شاعروں نے شاعری کی علامات کا نئے سرے سے جائزہ لیا اور اس میں ندرت، تہہ داری، معنیٰ خیزی اشاریت اور لچکداری کی اہمیت محسوس کر کے اپنی نظم کو نئی علامات عطا کی ہیں۔ نئی علامت نگاری کا تصور ایک خاص حد تک مغرب کی بھی دین ہے فرانس میں ۱۸۸۰ میں بودلیر، میلارمے، ورلین اور رین بو نے پارناسی فنکاروں کی ادعائیت ہئیت پرستی اور معروضیت کے خلاف علم بغاوت بلند کیا اور ان کے علی الرغم شاعری میں علامت کی اہمیت پر زور دیا، انگریزی شاعری میں بھی علامت نے رد عمل کی حیثیت ہی سے جگہ پائی تھی ۔ انیسویں صدی کی درمیانی دہائیوں میں رومانیت پسند شعراء ورڈسورتھ اور کولرج وغیرہ نے کلاسکیت کی برتری اور حکمرانی کے خلاف رد عمل شروع کیا تو روایتی ذخیرہ الفاظ کی جگہ نئے تلازموں اور نئی علامتوں کو دی اور ان سے مفاہیم کا دائرہ وسیع کیا ۔ بیسویں صدی میں ایلیٹ، سٹویل اور ڈلن تھامسن نے علامت نگاری کو نئی پہنائیوں اور معنویت کا امین بنایا ۔ اردو نظم نے مغرب سے جو کچھ اخذ کیا وہ ایک فطری عمل اور تہذیبی سطح پر فکری رویّوں کا تبادلہ تھا اس سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ نئی نظم میں شاعروں کا لب و لہجہ اور ان کی آواز بھی بدل گئی ہے ۔ قاضی سلیم کی نظم "رستگاری" کے یہ مصرعے ملاحظہ ہوں ۔

مجھے بھی آج تک نہ مل سکا
تماشہ گاہ روز و شب کا ہیچ

اپنے طور پر
نئے سرے سے جس کو بو سکوں
کہاں کے سلسلے
کیسے رابطے
رگوں میں صرف اس قدر لہو بچا ہے
پنکھ پنکھ میں
کچھ ہوا سمٹ کر
آخری اڑان بھر بے سکوں
محابا سوچ

قاضی سلیم کی یہ پوری نظم جس کے دوسرے حصے سے یہ چند مصرعے مثال کے طور پر پیش کے گئے ہیں کائنات اور انسانی وجود سے متعلق فلسفیانہ انداز فکر کی ترجمان ہے۔ اس میں نہ دقیق اصلاحین استعمال کی گئی ہیں نہ لفظیات کو فلسفے کے بوجھ سے گرانبار کیا گیا ہے۔ ماضی میں بعض شعراء نے شاعری کو اپنے مخصوص تفکر کا ترجمان بنایا تھا۔ مثال کے طور پر غالب اور اقبال کو پیش کیا جاسکتا ہے انہوں نے اپنی لفظیات اور اپنے ذخیرہ الفاظ کو اپنی بالغ نظری اور اپنے علم و دانش کا ایک ثبوت بنا کے پیش کیا ہے کیونکہ یہ غالب اور اقبال کے دور کا فکری رویہ اور ادبی تقاضا تھا جس سے انہوں نے گریز نہیں کیا تھا یہاں یہ ثابت کرنا مقصود نہیں کہ غالب اور اقبال کے ہم رتبہ شاعر نئی نظم کی تخلیق میں حصہ لے رہے ہیں بلکہ صرف ترسیل کے پیکروں اور ابلاغ کے وسیلوں کی عہد بہ عہد تبدیلی کی نشان دہی مقصود ہے۔ اس سلسلے میں وحید اختر شہریار، بشیر بدر، اور ندا فاضلی کی بہت سی نظمیں مثال میں پیش کی جاسکتی ہیں وحید اختر کی نظم "سفر کی دعا" کا یہ اقتباس ملاحظہ ہو۔

عشق کے مکتب اور علم کے مدرسے

مقتل اور میکدے
جہد کے قافلے
شوق کے سلسلے ہوں جہاں بھی
مرے ذہن و دل کی دنیاؤں کے پس منظر
نطق و حرف و صدا کے ہیں جتنے بھی رنگ
آرزو کی امنگ
زندگی کی ترنگ
عیش اور غم کے ڈھنگ
میرے لفظ و معانی کی رقصاں شعاعوں کے ہیں منتظر

شہر یار کی نظم " لذت سفر " کا بنیادی تاثر بھی انسان ، کائنات ، اور تہذیب کے بدلتے ہوئے منظرنامے سے متعلق ہے ۔نئے نظم نگاروں میں فلسفیانہ انداز فکر کی ترجمانی کے ساتھ ساتھ انسان کے لطیف جذبات اور جمالیاتی تجربات کی عکاسی کرنے والی خوبصورت اور دلنواز نظمیں بھی موجود ہیں اس سلسلے میں ساجدہ زیدی کی نظم " نیلے انبر کے تلے " یا " سمندر کے سینے کے خاموش اسرار " کمار پاشی کی " دسمبر جا " بشر نواز کی " پتہ نہیں وہ کون تھا " کرشن موہن کی نظم " ریزہ ریزہ " بلراج کومل کی نظم " نصف دائرہ " اور حرمت الاکرام کی نظم " اپنا مستقبل " بطور خاص قابل ذکر ہیں ۔

جدید شعراء نئے لہجے کو ۱۹۳۵ ء کے بعد کی شاعری سے انحراف تصور کرتے ہیں لیکن اس کے برعکس ترقی پسند شعراء نئی نظم کو اپنے متعارف کردہ اسالیب کی ایک توسیع سمجھتے ہیں ۔ اردو نظم کے تخلیقی سفر میں اسے دو مختلف سمتوں میں حرکت کرنے والے دائروں سے ہوکر گذرنا پڑا حلقہ ارباب ذوق کی نظم کا جھکاؤ داخلیت و رمزیت کی طرف رہا اور ترقی پسند نظم نگار مقصدیت ، خارجیت اور خطابت کی طرف مائل رہے ۔ جدید نظم نے ان دونوں رجحانات سے استفادہ

کر کے توانائی اور تقویت حاصل کی ہے لیکن اس نے ایک ایسا اسلوب اپنایا جو ان دونوں سے مختلف تھا۔ خارجیت کے خلاف اس نے علم بغاوت بلند کیااور حلقہ ارباب ذوق کی رمزیت کو اس انداز میں قبول نہیں کیا جسے میراجی ، ن م راشد ، یوسف ظفر، قیوم نظراور تاثیر وغیرہ نے پروان چڑھایا تھا۔ جدید شعراء نے علامت کو مرکزی اہمیت عطا کی اور اس سے نظم میں ایک خاص فضاء پیدا کرنے میں مدد لی۔ یہاں یہ بات قابل غور ہے کہ خود علامت میں ایک طرح کی رمزیت اور ایمائیت موجود ہوتی ہے جو ذہن کو تہہ در تہہ معنویت کی طرف منتقل کرتی ہے اس اعتبار سے حلقہ ارباب ذوق اور جدید شعراء کی نظموں میں ایک قدر مشترک ضرور نظر آتی ہے حلقہ ارباب ذوق نے ابہام کے دھندلکے میں نظم کے صحیح خدو خال دیکھنے کی کوشش کی اور جدید شعراء ابہام کی جگہ علامتی طرز اظہار سے پیدا ہونے والی ایمائی کیفیت اور تاثراتی جہت کو نمایاں کرنا چاہتے ہیں۔

طویل نظم نگاری کی طرف توجہ کرنے والے شعراء میں عبدالعزیز خالدؔ جعفر طاہر اور ابن انشاء کے نام سرفہرست نظر آتے ہیں، عمیق حنفی اور وحید اختر نے بھی طویل نظمیں تخلیق کیں۔ مختصر نظم میں ایجاز سے جو ایمائیت پیدا ہوتی ہے وہ ان نظموں میں جگہ نہ پا سکی۔

عمیق حنفی یا وحید اختر اپنی طویل نظموں میں اپنے پیشرو شعراء سے انداز ترسیل میں زیادہ مختلف نظر نہیں آتے اور ان کا طرز ادا بیانیہ رنگ میں ڈوبنے لگتا ہے۔ کمار پاشی نے بھی طویل نظمیں تخلیق کی ہیں ان کے کلام میں ابلاغ کے پیکر اور لب و لہجہ اساطیری تصورات کی بسیط و پر اسرار فضاء اور دیومالائی طرز فکر سے ہم آہنگ دکھائی دیتا ہے اور اسی میں ان کی انفرادیت کا راز مضمر ہے۔ طویل نظم نگاری کی روایت قاری کی بڑھتی ہوئی مصروفیت ، "فرصت کاروبار شوق" کی کمی اور تیز رفتار زندگی سے زیادہ داد نہ پا سکی۔ اس وقت نظم میں طوالت کی جگہ اختصار، بیانیہ کی جگہ علامتی اسلوب، تفصیل کی جگہ اجمال اور وضاحت کی جگہ ایمائی

اشاروں نے لے لی ہے ۔ غالباً یہی وجہ ہے کہ طویل شعری تخلیقات کی تعداد گھٹ گئی ہے ۔ دوسری جانب شعری پیکر کے ایجاز و اختصار کی اہمیت بڑھ گئی اور کم سے کم مصرعوں اور لفظوں میں تاثر آفرینی کی کوشش کی گئی ہے ۔ منیر نیازی ، شاد امرتسری ، بشر نواز اور شہریار وغیرہ کی بعض نظمیں کامیاب ادبی کاوشیں کہلا سکتی ہیں ۔

نظم نگاری میں ایک اور رجحان نے جگہ پائی ہے ۔ یہ ایک طرح ہیئت کی قید و بند سے آزادی حاصل کرنے کی کوشش تھی اور مقررہ سانچوں کی پابندی کے خلاف ایک ردعمل تھا ۔ نظم میں کسی ایک سانچے کی پابندی کے بجائے مختلف شعری پیکروں سے کام لینے کا میلان دراصل " بے ہیئت ہیئت " یا (Formless Form) کی پذیرائی ہے اس کے ابتدائی نقوش ہمیں اختر الایمان اور جانثار اختر کی شاعری میں ابھرتے نظر آتے ہیں ۔ بعد میں مصطفیٰ زیدی اور شاذ تمکنت وغیرہ نے بھی اس انداز کو اپنایا ۔ بعض شعراء نظم آزاد ، نظم معریٰ اور نثری نظم کی طرف متوجہ ہو گئے اور یہ خیال عام ہوا کہ جدید شاعری نظم معریٰ یا نظم آزاد ہی میں برگ و بار لا سکتی ہے ۔ جب ہم ماضی کی طرف مڑ کر دیکھتے ہیں اور اردو نظم کے ارتقاء و نشو و نما کی تاریخ پر نظر ڈالتے ہیں تو مروجہ شعری روایات سے انحراف کی پہلی کوشش ہمیں آزاد، شرر اور اسماعیل میرٹھی وغیرہ کے کلام میں نظر آتی ہے اسماعیل میرٹھی اور ان کے بعض ہم عصروں نے نظم میں ردیف و قافیہ سے چھٹکارا پانے کی سعی کی تھی لیکن ان کے عہد کا ادبی مزاج روایتی اسالیب سے اتنا متاثر تھا کہ ان کی یہ سعی نا مشکور رہی اور روایات کا پروردہ ذہن اس اجتہاد کی تاب نہ لا سکا اور اس شعری کوشش کو قبول عام کی سند نہ مل سکی ۔

اردو میں آزاد نظم (Free Verse) اور نظم معریٰ (Blank verse) میں بحر کے ارکان کا آزادانہ استعمال دراصل حشو و زوائد سے چھٹکارا پانے کی سعی ہے ۔ ردیف و قوافی کی خاطر شعر میں خواہ مخواہ ان لفظوں کو جگہ دینی پڑتی ہے

جن کا نظم کے مرکزی تاثر سے براہ راست تعلق نہیں ہوتا ۔ خیال اور تاثر کی وحدت برقرار رکھنے یہ ضروری ہے کہ وہ مصرعوں کی غیر ضروری طوالت میں بکھر نہ جائیں ، جدید شاعروں کا خیال ہے کہ تقلیل الفاظ تاثر کو مرتکز اور موثر بناتے ہیں ۔ نظم خارجی ہئیت کی وحدت کے بجائے داخلی وحدت کی مقتضی ہے ۔ ۱۹۳۵ء کے بعد نظم کو براہ راست تخاطب ، بیانیہ طرز اور یک سطحی انداز ترسیل کے سہارے برتا گیا تھا ۔ مخدوم کی نظمیں "ہیرا" "لخت جگر" اور "چاند تاروں کا بن" اس لئے کامیاب نظمیں ثابت ہوئیں کہ ان میں رمزیت خطابت پر غالب آگئی تھی اور تاثر نے مقصد کو اپنی گرفت میں لے لیا تھا ۔ سردار جعفری کی "پتھر کی دیوار" آزاد نظم نگاری کی تاریخ میں ایک نمایاں مقام رکھتی ہے ۔ اس میں شاعر نے امیجری سے ایک نئے انداز میں کام لیا ہے ۔ مخدوم اور سردار جعفری کی بعض نظمیں ترقی پسندی کے متوازن رجحانات کی پذیرائی کی ترجمان معلوم ہوتی ہیں ۔ ایک مخصوص انداز فکر سے وابستگی کے باوجود ان کی بعض نظموں میں شعری رویہ مختلف اور ایک نئے میلان کی طرف گامزن دکھائی دیتا ہے ۔ اس دور کے نوجوان شعراء مصطفیٰ زیدی، عمیق حنفی، محمد علوی ، خلیل الرحمٰن اعظمی ، ظہور نظر اور وحید اختر نے اس وقت شاعری کے میدان میں قدم رکھا جب شاعری میں مقصدیت اور روح عصر جیسی اصطلاحوں کا بول بالا تھا لیکن ان شعراء نے بہت جلد اس شعری رویئے سے انحراف کر کے ایک متوازی سمت اختیار کی ۔ آزاد نظم کو پختگی اور رچاؤ فیض کی شعری کاوشوں نے عطا کیا اور اسے غزل کی نغمگی اور غنائیت سے آشنا کیا ۔

ن ، م ، راشد آزاد نظم نگاری میں ایک منفرد حیثیت کے مالک ہیں راشد نے موضوعیت ، تفکر کی گہرائی اور نئے حسی پیکروں کی مدد سے اپنی نظموں کو مختلف جہت اور ابعاد فراہم کیئے ہیں ۔ راشد نے نئے انداز ترسیل کو اپنی شاعری میں زیادہ جگہ نہیں دی بلکہ فارسی آمیز لفظیات کو اپنے مخصوص ترسیل کے سانچے

میں ڈھال کر ان کی معنوی تہہ داری اور ایمائیت سے استفادہ کیا ہے وہ سادہ لفظوں کو معنویت کے وسیع تناظر سے عاری تصور کرتے تھے اس لئے انہوں نے اپنی نظموں کو ایک ایسے مخصوص لفظی سرمایئے سے روشناس کیا جو ان کے ادبی و لسانی مزاج کا زائیدہ تھا ۔ ڈاکٹر منیب الرحمن اور ساقی فاروقی نے اس انداز ترسیل سے استفادہ کی کوشش ضرور کی تھی لیکن ن ، م ، راشد کی نظموں میں جو فلسفیانہ تصورات کی گہرائی اور ایمائیت موجود ہے اس پر انہیں دسترس حاصل نہ ہوسکی ۔ اسی دور میں میراجی نے گیت لکھے اور آزاد نظمیں تخلیق کیں وہ بنیادی طور پر ایک گیت نگار ہیں ۔ ان کے مزاج کی ہندوستانیت ان کی نظموں اور گیتوں کے پس منظر میں ابھرتی نظر آتی ہے اور دیو مالائی تصورات سے بھی اس نے تقویت حاصل کی ہے ۔ اس سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ میراجی کے گیتوں کی طرح ان کی نظمیں بھی موسیقیت ، آہنگ ، ترنم ریزی اور نغمگی سے معمور ہیں ۔ اردو میں آزاد نظم نگاری مختلف سمتوں میں گامزن نظر آتی ہے اور اس نے مختلف رجحانات کو راہ دی ہے ۔ ایک سردار جعفری کا وہ اسلوب ہے جس نے اردو نظم نگاری کے لئے زمین ہموار کی دوسرا اہم رجحان ن م راشد کی نظم نگاری سے متعارف ہوا انہوں نے آزاد نظم میں حسب ضرورت کبھی ردیف و قوافی کی پابندی کی اور کبھی ان سے ماوراء ہوکر نظمیں تخلیق کی ہیں ۔ میراجی آزاد نظم کا تیسرا غالب اثر ہیں انہوں نے ہندوپاک کے شعراء کو یکساں طور پر متاثر کیا ۔ وزیر آغا، ضیاجالندھری ، قاضی سلیم ، عمیق حنفی ، بلراج کومل اور انیس ناگی نے میراجی کا اثر قبول کیا اور اپنے انداز ترسیل میں اس کو بڑی خوش اسلوبی کے ساتھ حل کر لیا ہے ۔

حقیقت یہ ہے کہ ن ، م راشد، فیض اور میراجی نے اردو نظم پر دیرپا اثرات مرتب کئے اور جدید تر شعراء نے ان اسالیب سے نئے استعاراتی نظام اساطیری فضاء اور نئی علامتوں کے لئے پس منظر کے طور پر استفادہ کیا ہے ۔ میراجی قدیم ہند و فلسفے بالخصوص سانکھیہ سے ایک جذباتی ربط رکھتے ہیں ۔ ان کی

شاعری میں صرف جنسی جذبے کی عکاسی نہیں بلکہ وہ زندگی کے بوقلموں مزاج سے
بھی آشنا نظر آتے ہیں انہوں نے ذات اور کائنات کو ایک ایسے نقطہ نظر سے دیکھا
جو نیم فلسفیانہ اور شاعرانہ تھا " سنجوگ " ایک منظر جنگل میں " ویران " اور " اجنتا "
وغیرہ میراجی کے فکری اور تخلیقی رویئے کی غماز ہیں ۔ م راشد کی " ایران میں اجنبی "
کی متعدد نظمیں مثلاً " من و سلویٰ " " تیل کے سوداگر " اور " سومنات " وغیرہ ان
کے مخصوص شعری اور فکری مزاج کی آئینہ دار ہیں ۔ لا = انسان " تک پہنچتے پہنچتے
ن م راشد کے تخلیقی تجربے نے بہت سی اہم منزلیں طے کر ڈالیں ۔ اس نظم میں
نئے انسان اور اس کے وجود کے پیچیدہ ابعاد کا احساس تخلیقی کرب میں سمویا ہوا
محسوس ہوتا ہے ۔

اردو نظم کے سرمایئے میں ایک اور صنف کا اضافہ ہوا ہے اور وہ نثری نظم
ہے ۔ نثری نظم کی تائید و تردید میں نقادوں نے اظہار خیال ضرور کیا ہے لیکن
اس کے ماخذ کی طرف زیادہ توجہ نہیں کی گئی ہے ۔ یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے
کہ نثری نظم ، نظم کی صنف ہے یا نثر کی ۔ وزیر آغا نے اس کو " نثر لطیف " سے تعبیر
کیا ہے ۔ خود وہ اس ادبی شکل کو اردو میں متعارف کروانے والوں میں سے
ایک ہیں ۔ دراصل نثری نظم کی جڑیں رومانی دور کے نثر نگاروں کے مختصر اور
مرتکز نثر پاروں میں پیوست ہیں ۔ اسے ادب لطیف اور شعر منثور کہا گیا ہے ۔
اختر جوناگڑھی ، فلک پیما ، خلیقی دہلوی اور میاں بشیر احمد نے اس کی بعض اچھی
مثالیں پیش کی ہیں ۔ خود نیاز فتح پوری نے " گیتانجلی کا ترجمہ " " عرض نغمہ " میں
اسی اسلوب کو اپنایا ہے اور اسے جلا بخشی ہے ۔ آزادی کے بہت بعد سجاد ظہیر کا
" پگھلا نیلم " منظر عام پر آیا وہ اس کو نثری نظموں کا مجموعہ تصور کرتے ہیں ۔ جن
جدید تر شعراء نے نثری نظموں میں طبع آزمائی کی ہے انہوں نے اس کے روایتی
تسلسل اور ماضی کی تاریخ سے اس کا رشتہ بالکل منقطع کر دیا ہے اور اسے اس
طرح پیش کیا ہے گویا یہ صنف اپنی تمام جدت طرازی اور تازگی کے ساتھ پہلی

بار اردو ادب کے افق پر ابھر رہی ہے۔ احمد ہمیش، اعجاز احمد، ساقی فاروقی، بلراج کومل، شہریار اور افتخار جالب نے اس صنف سے بھی دلچسپی لی لیکن اس پر اکتفا نہیں کی ہے۔

نثری نظم نے اردو شاعری کو فائدہ کم پہنچایا اور نقصان زیادہ۔ نثری نظم لکھنے والے شاعروں کا خیال یہ ہے کہ اس میں ایک مخصوص ترنم اور آہنگ ہوتا ہے جسے اردو شاعری میں عام کرنے کی ضرورت ہے۔ بعض وقت یہ دیکھنے میں آیا ہے کہ شاعروں سے زیادہ متشاعر اس کی طرف راغب ہوئے ہیں۔ ناموزونیت طبع، سہل انگاری اور شاعری کے آداب سے بے تعلقی کے رویئے نے بھی اس سلسلے میں اپنا اثر دکھایا ہے بعض جدید تر نظموں میں (جن میں سے چند آزاد نظمیں بھی ہیں) علامتوں کی ایمائیت اساطیری تناظر کی پر اسرار کیفیت معنوی گہرائی اور پیکر تراشی کی اثر آفرینی سے سلیقے اور خوش اسلوبی کے ساتھ کام لیا گیا ہے نثری نظم کی موسیقیت لفظوں کے درو بست کا آہنگ اور ترتیب کا ترنم اگر بذاتہ ایک اکائی اور ایک تخلیقی اظہار کی صورت میں نمایاں ہو تو نئی نسل کا ذہن بھی انہیں رغبت کے ساتھ قبول کرنے آمادہ ہوگا۔ اردو میں نثری نظموں کے سرمائیے کا جائزہ لیں تو اندازہ ہوتا ہے کہ تاحال اس صنف میں جو تجربے ہوئے ہیں ان میں نثریت کی فراوانی ہے کہیں کہیں شعری پیکر ندرت اور خلاقانہ بصیرت کا اظہار ضرور کرتے ہیں لیکن یہ بات اکثر نظموں پر صادق نہیں آتی۔ وحید اختر نے نثری نظموں پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا ہے۔

> "ان میں نثر کی خوبیاں تو معدوم ہیں لیکن معاصر خراب شاعری کے تمام معائب مل جاتے ہیں فرانس میں شاعرانہ نثر اور نثری نظم میں خط فاصل موجود ہے "ورس لبراں" (آزاد نظم) ان دونوں کے درمیاں کی کڑی ہے۔ نثری نظم اس وقت کامیاب ثابت ہو سکتی ہے جب اس میں اشاریت، پیکریت اور شدت موجود ہو

نثری نظم " پروز پوئیم (Prose Poem) کے لئے اردو شاعری میں کوئی مخصوص سانچہ نہیں ہے ۔ جب ہم مختلف نثری نظموں کا تجزیہ کرتے ہیں تو اندازہ ہوتا ہے کہ ان کے بعض مصرعے اوزان میں ہیں اور بعض میں وزن موجود نہیں وہ نثری ہیں ۔ مظفر احمد لاری کی یہ نثری نظم ملاخطہ ہو ۔

میرے محبوب میں نے تیرے لئے
کھو دیا
سارے جہاں کا اعتبار
ساری تصویریں مٹ گئیں
ساری تقدیریں بدل گئیں
وہ سپنے کی رات
ختم ہو گئی رات
رسم وفا کھڑی ہے پر شوق تنہائی
میں

اردو نثر میں نثر مرجز، نثر مقفیٰ اور نثر مسجع کی روایت موجود رہی ہے نثری نظم کے بارے میں یہ کہاجاتا ہے کہ وہ جدیدیت کے رجحان سے مربوط اردو شاعری میں ایک اجتہادی اقدام ہے نثری نظم کے بارے میں یہ پیش قیاسی بھی کی جاتی ہے کہ وہ مستقبل کا وسیلہ اظہار ہو گی اور نئی نسل کے ادبی مزاج سے پوری طرح ہم آہنگ ثابت ہو گی لیکن نثری نظم کو اعتبار کی سند دلانے کسی ایسے فنکار کا انتظار ہے جو اس صنف کو تخلیقی جودت اور خلاقانہ بصیرت سے آشنا کر سکے ۔

نئی شاعری کی بنیادی خصوصیات جو فن اور صوری قدروں سے متعلق ہیں اور جو ایک دوسرے میں پیوست ہو کر ایک عضوی کلیت بن گئی ہیں ، استعارہ سازی پیکریت اور علامت نگاری ہیں ہیئت کے نئے تجربے جدید شاعری کے مزاج

کی شناخت بن گئے ہیں ۔ شاعری کی زبان سماجی علوم اور سائینسی طرز اظہار سے بنیادی طور پر مختلف ہوتی ہے کیونکہ اس میں علامتی کردار ادا کرنے کی صلاحیت موجود ہوتی ہے ۔ تخلیقی اور جمالیاتی تجربے کی خارجی صورت گری کرکے اس کے وسیلے سے خیال کے تلازموں کو بیدار کرنا شعری ابلاغ کا تقاضہ ہے ۔ شاعر لغوی زبان سے بلند ہوکر شعری اسلوب کو اپناتا ہے اور تخلیقی عمل کی توانائیوں کی ترجمانی کرنا چاہتا ہے اگر ایسا نہ ہوتا تو شاعری میں علامت، پیکر، تشبیہ، استعارہ مجاز مرسل اور کنایئے کی کوئی اہمیت نہ ہوتی ۔

سانٹ، ترائیلے اور مختصر نظم مغرب کی دین ہے، علیم صبانویدی ہائیکو کے دلدادہ ہیں اردو میں اس جاپانی صنف شعری میں بار بار طبع آزمائی کرکے انہوں نے اس سے اپنی ذہنی اور جذباتی وابستگی کا ثبوت دیا ہے ۔ ہائیکو میں صرف تین مصرعے ہوتے ہیں لیکن اس اختصار کے باوجود نظم کسی لفظی پیکر کو پیش کرنے پر قادر ہوتی ہے ۔ اب انگریزی کے علاوہ دوسری زبانوں میں بھی ہائیکو مقبول ہورہی ہے ۔ نوبل انعام یافتہ یونانی شاعر جارج سفرس کی ہائیکو نظمیں اپنی جاذبیت اور دلکشی کی وجہ سے عالمی ادب میں اپنا مقام پیدا کرچکی ہیں۔شاہد احمد صدیقی نے جنوری ۱۹۳۶ء میں "ساقی" دہلی کا "جاپان نمبر" بڑے اہتمام سے شائع کیا اور اس سلسلے میں ہائیکو پر بھی روشنی ڈالی گئی تو اردو دان طبقہ اس صنف سخن سے روشناس ہوا ۔ علیم صبانویدی نے پہلی بار ۱۹۸۶ء میں اپنی ہائیکو نظموں کا مجموعہ "ترسیلے" شائع کرکے جدید اردو شاعری میں اس نئی صنف کو اعتبار عطا کیا ۔ انہوں نے دو طرح کی ہائیکو نظمین کہی ہیں ایک وہ جو پابند ہیں اور دوسری وہ نظمیں جنہیں "نثری ہائیکو" کہا گیا ہے ۔

علیم صبانویدی کی نثری ہائیکو زیادہ پر اثر اور دلچسپ ہیں ۔ انہوں نے ہیئت کے اعتبار سے ہائیکو کی صنف کو دو طرح برتا ہے کبھی پہلا اور تیسرا مصرعہ ہم قافیہ لایا گیا ہے جیسے ۔

دامن عیش میں سکوں کے پھول
رات کچے گناہ کا جنگل
صبح احساس گمرہی میں ملول

کبھی ردیف و قوافی اور شاعری کے دوسرے لوازم کو بالائے طاق رکھ کر نثری ہائیکو پیش گئے ہیں مثلاً ۔

میں اپنی ذات
تیرے حوالے کر دینے کے بعد
بہت مطمئین ہوں

موگرے کی بیلوں کے اندر
کالا ناگ
پھولوں کی خوشبو کا وارث

جاپانی ہائیکو کے علاوہ دیسی زبانوں سے بھی اردو نظم نگاروں نے استفادہ کیا ہے اور ان سے ادبی پیکر مستعار لیئے ہیں ۔ گیت اردو شاعری میں اپنی جگہ بنا چکا ہے چھند، سار ، سرسی ، ہرگیتکا اور دوہا ، وغیرہ کو اپنایا جا رہا ہے ۔ اردو کے شاعر بنگالی اور پنجابی گیتوں کے آہنگ سے بھی متاثر ہو رہے ہیں اور صوتی قوافی کا رواج عام ہو رہا ہے ۔

جدید نظم پر تنقید کے سلسلے میں پیکر تراشی کی اصطلاح بار بار استعمال کی جاتی ہے ذہنی پیکروں کو لفظی پیکروں کی شکل میں ڈھال دینا پیکر تراشی کا اصل منصب ہے ۔ شاعر کے ذہن میں جس حسی قوت کے وسیلے سے کوئی پیکر ابھرتا ہے اس کو اسی کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے مثلاً " بصری پیکر " سماعی پیکر" اور" لمسی

پیکر" وغیرہ ۔ یہ ضروری نہیں کہ ہر شاعر کی تخلیقات میں ان کا تناسب یکساں ہو ۔ شاعر کے جمالیاتی تاثر ، تجربے اور اس کے منفرد شعری مزاج کے اعتبار سے شاعری میں ان پیکروں کی پذیرائی ہوتی ہے ۔ اسی لئے ہمیں ہر شاعر کی امیجری میں اس کے ذہن اس کی شخصیت اور تجربے سے پیدا ہونے والی انفرادیت کی جھلک نظر آتی ہے ۔ نظم کی تخلیق کے عمل میں نامیاتی ، خیالی اور حسی پیکروں سے حسب ضرورت مدد لی جاتی ہے ۔ استعارہ محدود معنیٰ میں وہ کام انجام دے سکتے ہے جو وسیع پیمانے پر پیکر انجام دیتا ہے ۔ استعارہ تجربے کی ایک سطح کو بروے کار لاسکتا ہے لیکن پیکر کا عمل مختلف پہلوؤں اور ابعاد سے متعلق ہوتا ہے ۔ پیکر سادہ ہوں یا مرکب وہ خیال اور جذبے کو اس کی تمام پیچیدگی کے ساتھ ظاہر کرنے پر قادر ہوتے ہیں ۔

کامیاب پیکر تراشی کا انحصار زبان اور اس کے علائم کے مناسب استعمال، جمالیاتی تجربات کے تخلیقی تجربے سے ہم آہنگ ہونے اور تاثر آفرینی پر بھی ہوتا ہے

شاعر مخصوص تشبیہات و استعارات سے اپنے ذہن اور احساس کی ترجمانی کرتا ہے بعض استعارے یا لفظی شکلیں کسی خاص شاعر کے کلام میں بار بار ہمارے سامنے آتی ہیں جب شاعر اپنی فنی ذکاوت ، شاعرانہ بصیرت اور تخلیقی توانائی کی مدد سے اس خاص استعارے کے مفہوم کے تلازموں کو متعین کر دیتا ہے تو علامت ایک نئی شکل اور معنویت کے ساتھ جلوہ گر ہوتی ہے ۔ تلازموں کے گرد استعاروں کے دائرے بننے لگتے ہیں اور یہی دائرے وسیع اور بسیط ہوکر اس پورے تاثر کا احاطہ کرلیتے ہیں جو علامت کا مقصد ہوتا ہے ورلین نے علامت نگاری کو اپنی شاعری میں غیر معمولی اہمیت عطا کی وہ مغرب کا ایک کامیاب علامت نگار سمجھا جاتا ہے ۔ علامت سے پیدا ہونے والی فضاء میں ابہام کا بھی اہم حصہ ہوتا ہے ۔ علامت نگاری کے سلسلے میں اردو شاعری مغرب کی رہین منت ہے ۔ شعرائے اُردو نے علامتوں کو دو طرح سے برتا ہے ایک تو روایتی علامتوں کی پذیرائی

کی شکل میں اور دوسرے نئ علامتوں کی تخلیق کی صورت میں ۔ ابتداء میں جن شعراء نے روایتی علامتوں سے کام لیا ان کی نظموں میں علامت بہت واضح اور اکہری معلوم ہوتی ہے فیض احمد فیض کی نظم " صبح آزادی " کے یہ اشعار ملاحظہ ہوں ۔

یہ داغ داغ اجالا یہ شب گزیدہ سحر
وہ انتظار تھا جس کا یہ وہ سحر تو نہیں
یہ وہ سحر تو نہیں جس کی آرزو لے کر
چلے تھے یار کہ مل جائیں گی کہیں نہ کہیں
فلک کے دشت میں تاروں کی آخری منزل
کہیں تو ہوگا شب سست موج کا ساحل
کہیں تو جاکے رکے گا فسانہ ، غم دل

فیض کی اس نظم کی بنیادی علامت سحر ہے جس کے گرد استعاروں کا ایک جال سا بنا ہوا ہے ۔ لیکن علامت واضح اور غیر مبہم ہے ۔ علامت نگاری کے دوسرے رجحان کے ضمن میں بلراج کومل ، بشر بدر، ندا فاضلی، شہریار اور عادل منصوری کی شعری تخلیقات کا ذکر کیا جاسکتا ہے ان شعراء کی نظموں میں علامت کی نوعیت اس سے مختلف ہے اور علامت کا استعمال بھی تہہ در تہہ معنویت اور تاثر کی توانائی کا احساس لیئے ہوئے ابھرتا ہے ۔ علامت نگاری کا دوسرا اسلوب ذاتی اور نیم روایتی علامتوں کے استعمال کا ہے ۔ عمیق حنفی، بلراج کومل ، شمس الرحمٰن فاروقی ، قاضی سلیم ، ندا فاضلی ، وزیر آغا ، کمار پاشی ، محمد علوی ، باقر مہدی ، بشر نواز ، زاہدہ زیدی ، مظہر امام، شہاب جعفری، عادل منصوری اور احمد ہمیش کی کامیاب نظمیں علامت نگاری کے اسی دوسرے اسلوب کی ترجمان ہیں ۔ ان کی نظموں کا علامتی کردار ان کی شناخت بن گیا ہے ان شعراء کی اکثر نظموں میں تجربے یا مشاہدے کے اظہار کے بجائے شخصیت کی گہرائیوں سے ابھرنے والی

ایک اپنے طور پر خود مختار اکائی معلوم ہوتی ہے ۔ تجربے کے تخلیقی عمل کے دوران ، شخصیت کی آنچ تپ کر نکھرتی ہے ۔ خارج کے عناصر کافور کا طرح اڑ جاتے ہیں اور ان کی بو باس پر شخصیت کی مہک غالب آجاتی ہے ۔ نئی نظم میں تجربے کی تفصیل نہیں بیان کی جاتی صرف اس کی طرف اشارہ کیاجاتا ہے اور شاعر کی لفظیات اس کی مخصوص علامتیں بن جاتی ہیں ۔ جدید نظم میں اعداد و شمار اور مشاہدات نہیں، علامتیں مرکزی اہمیت کی حامل تصور کی جاتی ہیں یہ سمجھاجاتا ہے کہ نظم میں معنیٰ سے پیدا ہونے والی گرانباری اس کے حسن کو مجروح کر دیتی ہے اور شاعر کی تخلیقی قوت نظم کے وجود کا جواز ہے ۔ اس کے مفاہیم کی سطح مختلف ہو سکتی ہے ۔ غیر متعین مفاہیم ، معنوی تہہ داری کے امین ہوتے ہیں اور قاری ان ہی سے اپنے ذوق اور لفظ شناسی کی صلاحیت کے اعتبار سے محظوظ ہوتا ہے ۔ بقول حامدی کاشمیری " نئی نظم معنیٰ کی نفی پر اصرار کرنے لگی ہے اور تخلیقی خود آگہی کی بلندیوں کو چھو رہی ہے " ۔

جدید شاعروں کا ادبی روایات سے پوری طرح بے نیاز اور بے تعلق ہونا ممکن نہیں ہے ۔ ان کے استعاروں ، تلازموں تشبیہات اور پیکروں میں روایتی شاعری کے نقوش دیکھے جاسکتے ہیں ۔ نئی شاعری میں روایتی مشبہ اور مشبہ بہ کی جگہ خیالی اور حسی پیکروں کی تجسیم نے لے لی ہے لیکن شعری ورثے سے جدید شعرا کا ذہنی اور جذباتی رشتہ مکمل طور پر منقطع نہیں ہوسکتا ہے اس لئے ان سے بھی انہوں نے حسب ضرورت کام لیا ہے ۔ بستی کو شکار اور شام کو چیتے سے تعبیر کرتے ہوئے شمس الرحمن فاروقی کہتے ہیں ۔

بھاگی چلی آرہی ہے دیکھو
بستی ہے شکار شام چیتا

آخر میں یہ بتادینا بھی ضروری ہے کہ ہم عصر شاعروں کا ذہن و احساس تہذیبی زندگی کے نئے خدو خال اور نقوش اپنے اندر بہرحال جذب کرتا رہا ہے ۔ اب صورت حال یہ ہے کہ صنعتی ترقی شہروں کی توسیع زندگی کی تیز رفتاری اور پیچیدہ تہذیبی محرکات نے انسانی رشتوں کی معنویت بدل ڈالی ہے ۔ انسان نے فطرت سے اپنا رشتہ منقطع کرلیا ہے اور انسانوں کے ہجوم میں وہ تنہا کھڑا ہوا ہے بے روح آرائشوں سے مزین شہر ایک آسیبی کہر میں محصور نظر آتے ہیں ۔ عمیق حنفی کی نظمیں "سند باد" "شہرزاد" اور "شب گشت" وزیر آغا کی نظم "کوہ ندا" یا افتخار جالب کی نظم "قدیم بنجر" میں عصری تہذیب کے کھوکھلے پن اور زندگی کی لایعنیت کا احساس موجود ہے ۔ افتخار جالب اور عادل منصوری نے اپنی بعض نظموں میں ہیئت شکنی اور علامتوں کی اجنبیت سے روایتی ذہن کو پراگندہ کر دیا ہے اور تاثر کی بازیافت اجنبی لفظیات کے دھندلکے میں غائب ہوگئی ہے ۔ ایسی ہی نظموں نے جدید شاعری کی نیک نامی اور وقعت کو متاثر کیا ہے ۔ یہ اقتباس ملاحظہ ہو ۔

حرام مغز امتحاں میں ہے
شائد تھیوریکس درد
ٹراٹ اُٹھتی ہے
کیا تنک ظرف شدہ ، الرجک ، جمیع تعظیم دل پھپھولے ، سفید خاکستر پپوٹوں میں
دم بخود دائمی شراروں کی آنکھ آنگن
میں تنہا مرغی غنودگی کا شکار
تھائی رائڈ غدود غفلت ماب ٹھیری ہے

دادا ازم کیو بزم سرریلزم اور ایسے ہی بعض رجحانات جو مغربی ادب میں جگہ پاچکے ہیں اردو شاعری میں مقبول نہیں ہوسکے ہیں ۔

انیس کے دو استعارے

گزشتہ اور موجودہ صدی کے اہل علم نے نظریہ زبان (Theory of Language) کو ایک نئ جہت سے روشناس کر کے مطالعۂ ادب کے نئے گوشے اور غور و فکر کے نئے افق فراہم کر دیئے ہیں۔نشان ، علامت استعارہ، تمثال اور دیومالا کے آئینے میں ابلاغ و ترسیل کے مسائل ایک نئ معنویت کے ساتھ جلوہ گر ہو رہے ہیں ۔ سماجی علوم اور نفسیات کی نئ معلومات نے ادبی مسلّمات پر سوالیہ نشان لگا کر ہمارے لئے لمحۂ فکر پیدا کر دیا ہے اور ادبی حقیقتیں نئ تعبیروں کی مقتضی نظر آتی ہیں ۔ادبی زبان کی پہچان یہ ہے کہ اس کی نوعیت علامتی اور استعاراتی ہوتی ہے اور وہ براہ راست طرز اظہار کی متحمل نہیں ہو سکتی علائم اور استعارے مشاہدے اور تجربے سے بھی تقویت حاصل کرتے ہیں گارڈنر مرفی (Gardener Murphy) کے خیال میں ہر انسان کے ہیجات مختلف ہوتے ہیں اور اس طرح علامتی رد عمل میں بھی فرق نمایاں ہوتا ہے ۔

ایک مہیج جو اشارات اور کنایات اور تلازمے ایک فرد کے لئے فراہم کرتا ہے وہ دوسرے فرد کی شخصیاتی ساخت کے اعتبار سے مختلف ماہیت اختیار کرسکتے ہیں مرفی کے نظریئے کی رو سے علامت اور استعارہ ایک طرح کا اشارہ ہے جو ہم اشیاء اور کیفیات کے لئے مقرر کرلیتے ہیں جس کے پیچھے یہ نفسیاتی نکتہ بھی پوشیدہ ہوتا ہے کہ تقلیل ریاضت کی خاطر اور سہل پسندی کی بناء پر لامحدود معنیٰ کو محدود اور قابل دسترس بنالیا جائے ۔ ہم کثیر التعداد نقوش کو چند اشاروں میں محدودکرکے افکار و تصورات کو ارتکاز اور شدت عطا کرتے ہیں ۔ شاعری میں استعارے کے پیچھے یہ تصور کام کرتا رہتا ہے کہ جب کسی موصوف کے لئے کوئی مخصوص صفت ثابت کرنا ہوتو اس کو ایک ایسی شئے سے نسبت دی جائے جس میں وہی خصوصیت واضح طورپر اور اپنی مکمل صورت میں موجود ہوں۔ دوسرے یہ کہ استعارے میں کم الفاظ کے ذریعے سے وسیع مطالب کی ترجمانی کی صلاحیت بھی موجود ہوتی ہے ۔ استعارہ علمی اصطلاح میں ایک مجازی پیکر ہے اور مجاز کے بارے میں " المجاز ابلغ من الحقیقت " کا خیال ظاہر کیا گیا ہے ۔ استعارے میں معنوی حقائق اور پیچیدہ مفاہیم کی گرہ کشای کی نسبتاً بہتر اہلیت موجود ہوتی ہے ۔ تشبیہہ کی بہ نسبت استعارے میں زیادہ ایجاز و اختصار موجود ہوتا ہے جس کی وجہہ یہ ہے کہ تشبیہہ میں نقط اشتراک یا نقاط تقابل کی دریافت کے ساتھ اشیاء کا ذکر بھی ضروری ہوتا ہے ۔ استعارہ دو مختلف اشیاء میں وجہہ اشتراک کو واضح نہ کرتے ہوئے بھی ان کی مشابہت میں قطعیت کے اظہار کی ایک بلیغ سعی ہے ۔ شعریات کے نقطہ نظر سے استعارے میں ابہام کی زیادہ گنجائش موجود ہوتی ہے اس لئے تخیلی عنصر کو بروے کار لانے میں ابہام کی دھندلی فضاء خاصی معاون اور کارگر ثابت ہوتی ہے " پوئٹک پروگرس " (Poetic Progerss) کے مصنف جارج وہیلے (George Whalley) نے استعارے کے اسی ابہام کو اس کے حسن اور تصور آفرینی کی بنیاد قرار دیتے ہوئے کہا تھا " استعارہ ان افکار و تصورات

اور احساسات کے اظہار کا ذریعہ ہے جنہیں منطقی زبان ادا کرنے سے قاصر رہتی ہے " حقیقت یہ ہے کہ حسیاتی تجربات کی تجسیم و تشکیل کے لئے استعارے کی معنیٰ آفرینی اور لطافت مفید ثابت ہوتی ہے ۔ استعارہ تشبیہہ کی طرح موازنہ نہیں بلکہ اس سے زیادہ قوی اور مستحکم " نعم البدل " ہے ۔ وجہ جامع ، مستعار اور مستعار لہ کے درمیان وسیلہ اتحاد تو بہر حال ہوتی ہی ہے لیکن اگر یہ متضاد چیزوں میں کسی قدر مشترک اور اندرونی مشابہت کو تلاش کرسکے تو اس کی قدر و قیمت میں اضافہ ہوتا ہے ۔ ظاہری مناسبت اور بیرونی مشابہت سے زیادہ ایسی اندرونی مماثلث اور کسی انوکھے اور چونکا دینے والے نقطہ اشتراک کو جس میں حیرت زائی اور لطف کا عنصر شامل ہو ، اعلیٰ ترین استعارہ قرار دیا گیا ہے ۔

ہر صاحب طرز شاعر اپنے لب و لہجے کی انفرادیت سے پہچانا جاتا ہے اور اس کا اپنا ایک شخصی نغمہ اور منفرد آہنگ ہوتا ہے جس کے تعین میں اس کی لفظیات ، اسکا طرز ابلاغ اور اس کی مخصوص علامتیں اور استعارے بھی اہم رول ادا کرتے ہیں یہی حال میر انیس کا ہے ۔ انیس کے مراثی میں ان کے مخصوص استعارے " ماہ " اور " دریا " کلیدی اور مرکزی اہمیت کے حامل نظر آتے ہیں اور مطالب و معانی کی تفہیم اور مرثیوں کی مجموعی فضاء سے واقفیت حاصل کرنے میں ہماری رہبری کرتے ہیں ۔ جب ہم مراثی انیس کے استعاراتی نظام کا جائزہ لیتے ہیں تو اندازہ ہوتا ہے کہ یہ دو استعارے بنیادی حیثیت کے حامل ہیں ۔ شاعری میں کلیدی الفاظ یا استعاروں کا استعمال شعوری بھی ہوسکتا ہے اور یہ بھی ممکن ہے کہ شاعر انہیں غیر شعوری طور پر مسلسل اپنے ابلاغ کا وسیلہ بنالے ۔ مخصوص علامتوں یا استعاروں کی تکرار کے پیچھے ثقافتی ورثے کے مختلف عناصر بھی سرگرم عمل رہتے ہیں فریزر (Frazer) نے تخلیقی عمل کی بنیاد میں اجتماعی لاشعور (آر کی ٹائپ) کی اثر آفرینی سے بحث کرتے ہوئے فنی اکتسابات میں علائم اور استعاروں کی اہمیت واضح کی تھی ۔ مسیحی عقائد سے غیر معمولی وابستگی اور والہانہ شغف نے

آلٹیزر (Altizer) کو عیسائی اصول دین کے تحفظ کے بارے میں غور کرنے پر مجبور کر دیا تھا۔ اس نے مذہبی قصص سے پیدا ہونے والی تلمیحات اور علامات و اشارات کی طرف توجہ مبذول کی اور اس طرح دیومالائی علائم اور مذہبی علائم میں امتیاز کا ایک زاویہ منظر عام پر آیا ہے۔ استعارے کے لئے یہ لازم نہیں کہ وہ دیومالا (Mythology) اور اساطیر ہی سے استفادہ کرے اور اخذ و حصول کو اس کی علمداری تک محدود رکھے۔ معاشرہ اور مذہب سے بھی اسے تقویت حاصل ہوتی رہتی ہے اور وہ ان کا خوشہ چین رہا ہے۔

میر انیس کی شاعری کا مجموعی تاثر ایک مخصوص معنیٰ رکھتا تھا جس کا تقاضہ یہ تھا کہ وہ خود ساختہ علامتوں یا استعاروں کے بجائے ان کے کلیدی استعاروں سے استفادہ کریں جن کی جڑیں مذہبی تصورات میں پیوست تھیں۔

نظم میں استعارے کی معنویت سے مراد یہ ہے کہ شاعر نے کس مماثلت اور مشابہت کی بناء پر اس کا انتخاب کر کے اسے مرکزی اہمیت عطا کی ہے۔ اس سے مناسبت رکھنے والے دیگر استعارے اور تشبیہیں اسی ذیل میں آتی ہیں لیکن ان کی اہمیت ثانوی ہوتی ہے۔ نظم نگار شاعر کے کلام میں استعاراتی نظام اس لئے اہمیت حاصل کر لیتا ہے کہ اس میں نظم کا بنیادی تاثر سمٹ آتا ہے اور اس کا تجزیہ شاعر کے تخلیقی آہنگ کی بازیافت میں مدد دیتا ہے۔

میر انیس کے مرثیوں میں " ماہ " کے استعارے کی تکرار محض ایک اتفاقی امر نہیں معلوم ہوتا اس کے پیچھے معنوی ایمائیت کی کارفرئی بھی موجود ہے اجرام فلکی میں شمس و قمر دونوں بظاہر روشن و منور نظر آتے ہیں۔ نور کے مقابلے میں ظلمت اور سیاہ کے مقابلے میں سفید کا تصور انسانی تاریخ میں ہمیشہ سے حق و باطل سے متعلق تصورات کی نمائندگی کے لئے مختص رہا ہے۔ الہامی کتابوں میں نور و ظلمت کی علامتوں سے استفادہ کیا گیا ہے۔ قمر وہ جرم فلک ہے جو اندھیرے میں اپنی ضیاء پاشی کی وجہ سے تاریکی کا حریف ثابت ہوتا ہے اور اسکی منور کرنیں

ظلمت کے لئے پیام فنا لے کر آتی ہیں یعنی چاند تاریکی سے نبرد آزما ہوکر اسے مغلوب کر لیتا ہے اور پھر کائنات میں اسی کا نور جلوہ فگن ہو جاتا ہے ۔ قران میں نور کے ذکر سے میر انیس بخوبی واقف تھے ۔ ظاہر ہے کہ انہیں نے اپنے مخصوص عقائد کے تناظر میں ان آیتوں کا عرفان حاصل کیا ہوگا جن میں نور کی طرف بلیغ اشارے کئے گئے ہیں مثلاً

(۱) قد جاءکم من اللہ نور و کتاب مبین (مائدہ ۔ ۵ ۔ آیت ۔ ۱۵)

(۲) یہدی اللہ لنورہ من یشاء (نور ۔ ۲۴ ۔ آیت ۔ ۲۵)

(۳) ماکنت تدری ماالکتاب و ایمان ولکن جعلناہ نور لہدی بہ من نشاء من عبادنا (شوریٰ ۴۲ ۔ آیت ۔ ۵۲)

(۴) افمن شرح اللہ صورۃ الاسلامہ فھواعلی نور من ربہ (الزمہ ۔ ۳۹ ۔ آیت ۔ ۲۲)

(۵) یجعل لکمہ نوراً تمتون بہ (حدید ۔۔۔ آیت ۔ ۲۸)

اس قرآنی پس منظر میں میرانیس کے استعارے " ماہ " کی بلاغت واضح ہوتی ہے ۔ ان کے یہ اشعار ملاحظہ ہوں ۔۔

جب سورہ واللیل میں گردوں نے سحر کی
صورت نظر آنے لگی زہرا کے پسر کی

لشکر نہ رہا شاہ فلک جاہ کے ہمراہ
اٹھارہ ستارے تھے فقط ماہ کے ہمراہ

رونق ہو سدا نور دوبالا رہے گھر میں
اس ماہ دو ہفتہ کا اجالا رہے گھر میں

نکلا حرم سے حضرت خیر النساء کا ماہ
کرسی پہ جلوہ گر ہوا وہ عرش بارگاہ

غربت میں بیکسی ہے شہہ دیں پناہ پر
سایہ ہے آفتاب کا زہرا کے ماہ پر

یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ اگر میرانیس تاریکی اور روشنی اور حق و باطل کے تصادم کی اصطلاحوں میں معرکہ کربلا کی تصویر کشی کرنا چاہتے ہیں تو پھر روشنی کا منتہائے کمال مہر درخشاں ہے ماہ تاباں نہیں اس لئے تاریکی کے مقابلے میں ضیائے کامل کی نشاندہی کرنی چاہیئے تھی۔ انیس نے اپنے مرثیوں کے لئے مرکزی کردار حسین کے لئے "ماہ مبیں" "ماہ دو ہفتہ" "قمر فاطمہ" "خیرانساء کا ماہ" "ماہ کامل" اور "زہرا کا چاند" جیسے استعارے غالباً اس لئے بھی استعمال کئے تھے کہ ختمی مرتبت کو "شمس الضحیٰ" کہا گیا ہے۔ حفظ مراتب اور عظمت شناسی کا تقاضہ یہی تھا کہ آفتاب رسالت اور نیر نبوّت کے پارہ جگر کو شمس الضحیٰ کی مناسبت کو ملحوظ رکھتے ہوئے "بدر الدوجیٰ" کہا جائے جس میں ایک نکتہ یہ بھی مضمر تھا کہ قمر خورشید ہی سے کسب نور کرتا ہے میرانیس کہتے ہیں۔

نکلا یہ نور نور رسالت مآب سے
جس طرح کوئی عطر نکالے گلاب سے

قرآن میں بھی ایک جگہ جہاں شمس و قمر کا ذکر ہے چاند کے لیئے نور ہی کا لفظ استعمال کیا گیا ہے۔

ھوالذی جعل الشمس ضیاء و القمر نور (سورہ یونس ۱۰۔آیت ۵) عمار علی اپنی تفسیر "عمدۃ البیان" میں سورہ یوسف کے ضمن میں لکھتے ہیں "ضیاء آفتاب کا نام ہے اور نور چاند کا"۔

انیس نے شمس و قمر کی رعایت کو محلوظ رکھتے ہوئے حسین کے لئے قمر اور نبی کریمؐ کے لئے شمس کا استعارہ اکثر جگہ استعمال کیا ہے

شمس الضحیٰ نبی ہیں تو بدرالدوجیٰ ہوں میں
قرآن گواہ ہے کہ زبان خدا ہوں میں

کس حسن سے وہ زانوں پر جلوہ نما تھے
تھے شمس الضحیٰ آپ تو وہ بدرالدجیٰ تھے

دوڑے یہ بات سن کر برابر وہ خوش سیر
پاس آئے آفتاب رسالت کے دو قمر

شمس و قمر کی پہچان ان کی ضیاء اور نورانی کیفیت سے ہے ۔ میرانیس نے ماہ کے استعارے کو اپنے مرثیوں میں اس طرح برتا ہے کہ اس کی مناسبات اور متعلقات بھی اپنی پوری معنیٰ آفرینی کے ساتھ ابھر آئے ہیں شاعر مراۃ النظیر کے سہارے اس بنیادی استعارے سے قریبی تعلق رکھنے والے نقوش کو بڑی خوش اسلوبی کے ساتھ اجاگر کرتا ہے ۔ چاند کے ساتھ فلک ، انجم ، ہالا ، زہرا ، کہکشاں اور کنعاں وغیرہ کی مناسبات سے انیس نے اپنے مرثیوں میں ایک خاص فضاء کی تشکیل و تعمیر میں مدد لی ہے ۔

یہ سب وہ بشر ہیں جو بنے نور خدا سے
ہے عرش بھی روشن انہی تاروں کی ضیاء سے

پیشانی پر نور سے ہے دن میں اجالا
رو وخط و رخسار ، وہ مہتاب میں ہالا

گویا ورق ماہ پہ ہے مہر کا مہرا
دیکھو سر خورشید پہ طالع ہوا زہرا

یہ بیانات دور انیس کے سامعین کے مزاج سے پوری طرح ہم آہنگ تھے اور ان کے لئے لطف اور دلبستگی کا سامان فراہم کرنے کے صلاحیت رکھتے تھے یہاں انیس اپنے فن کو ہمعصر ادبی رجحانات کے معیار سے ہمکنار کر کے سننے والوں کے لیئے تلذذ اور ذہنی ضیافت کا اہتمام کرتے نظر آتے ہیں ۔

صنف مرثیے کا تقاضہ یہ ہے کہ رجز کا حصہ پر شکوہ ، مرعوب کن اور زبان و بیان کے اعتبار سے طنطنہ خیز ہو ۔ ایران کے مشہور نقاد ذبیح اللہ صفا نے "حماسہ

سرائی در ایران' کے مقدمے میں جہاں طبیعی و ملی (Primitive Epic) اور حماسۂ مصنوع (Epic of Art) کی امتیازی خصوصیات پر روشنی ڈالی ہے وہیں انہوں نے موخرالذکر کے لئے رزمیہ لوازم کے برمحل استعمال پر بھی زور دیا ہے ۔ مرثیہ اپنی فنی نوعیت کے اعتبار سے مکمل رزمیہ نہیں لیکن اس میں رزمیہ عناصر کی موجودگی سے انکار نہیں کیا جاسکتا ہے ۔ رجز جنگ میں سورما کا وہ پرجوش اور ولولہ خیز تعارف ہوتا ہے جو حسب و نسب اور شخصی فضیلتوں کے ذکر پر مبنی ہو ۔ انیس کا ہیرو دونوں اعتبارات سے ایک مثالی شخصیت تھی جس کی ذاتی اور نسبی طور پر سب سے اہم شناخت شاعر کے مذہبی تصورات کے اعتبار سے " نور " قرار پاتی ہے ۔ مراثی انیس کے رزمیہ حصوں میں رجزیہ محاکمات اسی تصور نور کے محور پر متحرک نظر آتے ہیں اور ان کے اس تصور سے کہ " یہ وہ حسین ہے کہ جو ہے نور مشرقین " پوری طرح مطابقت رکھتے ہیں ۔ یہ اشعار ملاحظہ ہوں ۔

ہم نور ہیں گھر طور تجلیٰ ہے ہمارا
تخت بن داود مصلیٰ ہے ہمارا

میں ہوں انگشتر پیغمبر خاتم کا نگیں
مجھ سے روشن ہے فلک مجھ سے منور ہے زمیں

ابھی نظروں سے نہاں نور جو میرا ہوجائے
محفل عالم امکان میں اندھیرا ہوجائے

قرآن میں کون نور سماوات و ارض ہے
طاعت وہ کس کی ہے جو زمانے پہ فرض ہے

روشن ہمارے نور سے ہے شاہ راہ دیں
دنیا میں ہم ہیں تاج سر عزہ و جاہ دیں

میں نور ہوں میں خلق میں قرآن مبیں ہوں
میں کعبہ اسلام ہوں میں قبلہ دیں ہوں

تم نار ہو میں نور خدائے دو جہاں ہوں
تم ننگ جہاں میں شرف کون ومکاں ہوں

فردوس کے مختار ہیں کونین کے و الی
ہیں نور خدا ہم سے کوئی جا نہیں خالی

انیس کے مرثیوں میں ماہ کا استعارہ پھیل کر تمام ناصران حسین کا احاطہ کرلیتا ہے کیونکہ وہ حسین کے شریک کار اور اپنی اختصاصی خوبیوں میں ان سے مشابہ تھے ۔ شاعر کہتا ہے

گردوں پہ کس طرح مہ و اختر نہ ماند ہوں
اک چاند کے شریک جہاں چار چاند ہوں

میرانیس نے اس استعارے کے پھیلاؤ میں صنعت تضاد یا طباق سے بھی مدد لی ہے اورچونکہ ان کا سب سے اہم کردار ان کے عقائد کی رو سے حق و باطل اور نور و نار کی جنگ میں نبرد آزما تھا اس لئے ماہ کے استعارے کے ساتھ بدلی ، گھٹا ، ظلمت اور نار جیسے الفاظ بکثرت استعمال کئے گئے ہیں ۔ ایک جامع استعارے میں مستعار مِنہ اپنی ضد کی نفی بھی کرتا ہے کیونکہ کسی شئی کی حقیقت کو واضح کرنے کے لئے اس کے منافی تصور کو ابھارنا بھی ضروری ہوجاتا ہے یہ اشعار ملاحظہ ہوں ۔

آج شبیر پہ کیا عالم تنہائی ہے
ظلم کی چاند پہ زہرا کے گھٹا چھائی ہے

لڑتا ہوا اعداء سے وہ صفدر نکل آیا
بادل کو ہٹا کر مہ انور نکل آیا

ساحل سے نکلتا تھا کہ پھر چلنے لگے تیر
اس چاند پہ بدلی کی طرح چھا گئے بے پیر

انیس نے اپنی مرثیہ نگاری کو نور کی تصویر کشی سے تعبیر کرتے ہوئے

ایک مرثیے کے آغاز ہی میں اپنے فن کی غرض و غایت کی طرف اشارہ کر دیا ہے۔

اے ذہن رسا نظم کی توقیر دکھا دے
اۓ حسنِ بیاں نور کی تصویر دکھا دے

دکنی ادب میں " نور نامہ " نعت گوئی کی ایک قسم ہے جس میں نور محمدی کی تخلیق پر روشنی ڈالی جاتی ہے۔ یہ نور نامے " اول ماخلق نوری " کی تفسیر ہیں۔ نور ناموں میں آنحضرت کی ولادت ، سراپا ، سیرت ، شمائل اور معجزات وغیرہ کا بیان بھی شامل ہوتا ہے۔ دکنی کے مشہور نور نامے لکھنے والے شعراء میں بلاقی ، مختار ، شریف اور عنایت کے نام بطور خاص قابل ذکر ہیں۔ بارھویں صدی ہجری تک مثنوی کی ہیئت میں نور نامے لکھے جاتے رہے۔ دکنی نور ناموں میں حسب ذیل موضوعات سے بحث کی جاتی ہے۔

(۱) دنیا کے وجود میں آنے سے قبل نور محمدیؐ کی تخلیق

(۲) سات دریاؤں میں نور کا ستر ستر ہزار سال قیام پذیر ہونا

(۳) دریا سے نکلنے پر نور سے ٹپکنے والے قطروں سے کونین ، انبیاء اور فرشتوں وغیرہ کی تخلیق

(۴) نور نبیؐ کی اولیت

انیس کے ایک مرثیے میں جہاں انہوں نے ان ہی موضوعات پر روشنی ڈالی ہے نور نامے کی جھلک نظر آتی ہے۔ " نور اول " کی تخلیق کے بارے میں انیس کہتے ہیں۔

پہلے کیا اللہ نے جس چیز کو پیدا
لکھا ہے کہ وہ نور جناب نبوی تھا
دس سو برس اس دن سے یہ نور شہہ والا
استادہ رہا روبروئے خالق یکتا

سجدے کے لئے جھک گیا وہ نور مجسم

بالا کیا سجدے سے سرپاک کو جس دم
پیشانی سے تب نور کے قطرے گرے پیہم

اس نور کے قطروں سے پیمبر ہوئے پیدا
دریائے نبوت سے یہ گوہر ہوئے پیدا

تب کرسی ولوح وقلم عرش معلا
نجم و مہ ومہرو فلک و گبند خضرا
شام و سحر وظلمت رضو جنت و دنیا
اللہ نے سب نور نبی سے کیا پیدا

انیس نے اپنے بعض مرثیوں میں اپنی سراپا نگاری کی غرض و غایت کی طرف اشارہ بھی کیا ہے کہ ان کا مقصد نور کے مرقعوں کی پیشکشی ہے۔ ان کی توضیحات کا لب لباب ایسے بیانات کی صورت میں ہمارے سامنے آتا ہے۔

(۱) منہ دیکھے جس کو نور کا سورہ نہ یاد ہو
تاریک شب میں پڑھ لے جو روشن سواد ہو
(۲) اک نور مجسم ہے زہے حشمت و اجلال
(۳) سب عضو بدن نور کے سانچے میں ڈھلے ہیں
(۴) ڈھالا ہے انہیں نور کے سانچے میں خدا نے

مختصر یہ کہ ماہ کا استعارہ اپنی پوری معنویت اور آب و تاب کے ساتھ مراثی انیس میں ہماری توجہ کا مرکز بن جاتا ہے

انیس کا ایک اور مرغوب استعارہ "بحر" اور "دریا" ہے قرآنی آیات "مرجع البحرین یلتقیان" (سورہ رحمٰن ۔ آیت ۔ ۱۹) اور یخرج منھا اللولو و المرجان" (سورہ رحمٰن ۔ آیت ۲۲) کی انیس کے عقائد کے اعتبار سے جو تفسیر و تشریح ہو سکتی تھی، ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ بھی اس استعارے کے انتخاب کی محرک رہی ہے ۔ انیس نے ان آیات کی طرف اس طرح اشارہ کیا ہے ۔

دو نور کے دریا کو جو ہم نے کیا یکجا
تب اس سے ہوا گوہر نایاب یہ پیدا
دریائے نور کا در یکتا حسین ہے
رنگیں گل حدیقہ زہرا حسین ہے

میر انیس نے اپنے مراثی میں حسین کی جنگ کا مرقع کھینچتے ہوئے ان کے رجزیہ کلمات اور مکالموں میں اس حقیقت کو پیش نظر رکھا ہے۔ مثال کے طور پر یہ اشعار ملاحظہ ہوں جن میں انیس کے ہیرو نے اپنی عظمت و جلالت کا اس طرح ذکر کیا ہے۔

دو نور کے دریا جو ملاقی ہوئے اک بار
پیدا کیا اللہ نے مجھ سا در شہوار
تلزم عزو شرف کا درشہوار ہوں میں
سب جہاں زیر نگیں ہیں وہ جہاندار ہوں میں
میں خلق میں وہ ہوں گہر قلزم سرمد
زہرانے کیا جس پر تصدق زبر وجد
نعرہ یہ تھا کہ ہم در دریائے نور ہیں
دنیا کے جتنے عیب ہیں سب ہم سے دور ہیں

انیس کے مرثیوں میں جابجا "فیض کا دریا" "صبر کا دریا" "دریائے کرم" "خون کا دریا" "حسن کا دریا" "نور کا دریا" "قہر کا دریا" "آگ کا دریا" "فولاد کا دریا" اور دریائے شجاعت" "بحر کرم" "بحر فنا" "بحر شرافت" "قلزم خوں" "سیل فنا" اور "بحر شرف" جیسے استعارے سجے ہوئے نظر آتے ہیں۔ دریا کا استعارہ محض وسعت اور کثرت ہی کی ترجمانی نہیں کرتا بلکہ اس میں بہاؤ اور حرکت کا احساس بھی شامل ہوتا ہے انیس کے یہ اشعار ملاحظہ ہوں۔

خاطر جو کشیدہ ہوتو جھکتے نہیں غازی

گر آگ کا دریا ہو تو رکتے نہیں غازی
کیا قہر کا دریا تھا جسے جھیل کے آیا
لاکھوں سے لڑا اور کوئی زخم نہ کھایا
میں حشمت دنیا کی تمنا نہیں رکھتا
قطرے کی طمع فیض کا دریا نہیں رکھتا
کیا قبضے سے اس برق جہاں سیر کے نکلے
فولاد کا دریا ہو تو وہ پیر کے نکلے

پر صبر کے دریا ہیں ہمیں پیاس نہیں ہے
اب زہر یہ پانی ہے کہ عباس نہیں ہے

دشوار ہے عباس سے آقا کا سراپا
آسان ہے کچھ حسن کے دریا کا سراپا

تابندگی برق تجلی نظر آئی
کوسوں وہ زمیں نور کا دریا نظر آئی

میرانیس کے روایتی استعاروں پر اکتفا کرنے اور نئی علامت سازی کی طرف متوجہ نہ ہونے کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ ان کا فن مجلسی اور مقصدی نوعیت کا حامل تھا اور سامعین کے جذبات کو متاثر کرنے اور ان کے دلوں میں سوز و گداز اور رقت انگیزی پیدا کرنے کے لئے مانوس استعارات زیادہ کارگر اور پر اثر ثابت ہوسکتے تھے تاکہ سنتے ہی قاری کے دل پر اثر ہو۔ عزائیہ کلام کے ترسیلی مطالبات عام شاعری سے مختلف ہوتے ہیں۔ اس میں ابہام، دور از کار تشبیہات اور نامانوس استعارے جگہ نہیں پاسکتے۔ اس لئے انیس نے " انفرادی استعاروں " پر اجتماعی استعاروں کو ترجیح دی۔ انیس مرثیے کے فن سے متعلق اپنے تنقیدی تصورات کا اظہار کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ رثائیہ شاعری سادہ اور سریع الفہم ابلاغ کے مقتضی ہوتی ہے۔

سامعین جلد سمجھ لیں جسے صنعت ہے وہی
یعنی موقع ہو جہاں جس کا عبارت ہے وہی

یہ صحیح ہے کہ کثرت استعمال سے روایتی استعاروں کی دھار کند ہوجاتی ہے لیکن انوکھے، خود ساختہ اور نو تراشیدہ استعاروں میں ابلاغ کی کوتاہی کا امکان بہرحال موجود ہوتا ہے اور وسیع تر پیمانے پر ان کی ترسیلی صلاحیت مشتبہ ہوتی ہے ایسی پیکر تراشی اور ایسے استعارے حزنیہ فضاء پیدا کرنے میں معاون ثابت ہوتے ہیں جن کا بقول برل (BRILL) سالہاسال سے سماج میں مقام متعین ہوگیا ہو اور جن کی معنویت مستحکم اور مسلم ہوچکی ہو۔ یہ مسلسل تجربات اور تاریخی و نیم تاریخی واقعات کا " بدل " ثابت ہوتے ہیں۔ میرانیس کی شاعری میں تلمیحات کا استعمال اسی طرح کا " بدل " محسوس ہوتا ہے۔ انہوں نے مذہبی قصص سے اپنی علامات اور استعاروں کو تقویت پہنچائی ہے اور انہیں ایک وسیع جہت سے ہمکنار کیا ہے۔ جس طرح ملٹن کے ادبی کارناموں میں بائبل کے قصوں سے مدد لی گئی ہے اس طرح انیس کے مرثیوں میں قرآنی قصص اور آیات کی ایمائیت سے استفادہ کیا گیا ہے اور پیکر سازی اور استعارے کے تخلیقی عمل میں آرکی ٹائپ کی حیثیت سے یہی عناصر سرگرم عمل نظر آتے ہیں چند تلمیحات یہ ہیں۔

باغ زہرا میں نسیم سحری آتی ہے
غل ہے دربار سلیماں میں پری آتی ہے

یوسف نے دیکھے تھے یہی اختر میان خواب
طالع چمک گئے مہ کنعاں ملا خطاب

پروانہ آفتاب ہے چہرے کے نور پر
گھوڑے پہ آپ ہیں کہ تجلی ہے طور پر

فرما کے یہ سمندر کو ڈالا فرات میں
گویا خضر اتر گئے آب حیات میں

نمرود نہیں حشمت ضحاک نہیں ہے
ڈھونڈا جو خزانے میں تو اب خاک نہیں ہے
سینہ نہیں سفینۂ طوفان نوح ہے
ایماں کی سجدہ گاہ ہے قراں کی روح ہے

ایک باشعور فنکار کی طرح انیس نے حسن کاری کے لئے موضوع کو پس پشت نہیں ڈالا ہے تاہم ان کے کلام میں صنائع بدائع اور علم بیان کے محاسن کا ایک قابل لحاظ ذخیرہ موجود ہے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ انیس نے اس معاملے میں اپنے عہد کے سماجی اور ادبی تقاضوں سے سمجھوتہ کرلیا تھا۔ کیونکہ اپنی طباعی اور شاعرانہ کمال کا ثبوت دینے کے لئے ان علمی اور شعری معیاروں کو پیش نظر رکھنا ضروری تھا جو اس دور کے ادبی مزاج کی پہچان بن گئے تھے۔ فنکار کی حیثیت سے انیس، کلام میں تخیل کی لالہ کاری، صوری حسن اور سحر طرازی کے منکر نہیں تھے حسن تعلیل، ایہام، لزوم، مالایلزم، توجیہہ، غیر منقوط، تنسیق الصفات، مراعاۃ النظیر، اور علس جیسی صنعتیں ان کے مراثی میں جابجا بکھری ہوئی نظر آتی ہیں اور ان کی استادانہ حیثیت کو مستحکم کرتی ہیں۔ "نمک خواں تکلم ہے فصاحت میری" کے ابتدائی بہت سے بندیہ ثابت کرتے ہیں کہ انیس نے ثقافتی تقاضوں کے آگے کسی مجبوری سے سپر نہیں ڈالی تھی بلکہ وہ مرثیہ نگاری کو ایک ایسا ہمہ گیر اور بامقصد آرٹ سمجھتے تھے جو افادیت و مقصدیت اور "سادگی و پرکاری" اور "بے خودی و ہوشیاری" کا بہترین امتزاج ہو اس لئے انیس "دبدہ" و "مصائب" کے ساتھ "توصیف" اور "رقت" کے ساتھ "تعریف" کے التزام کو ضروری تصور کرتے ہیں۔

OOO---------OOOOOO---------OOO

احتشام حسین کا تنقیدی نقطہ نظر

احتشام حسین نے زبان و ادب کو ترقی دینے اور تنقید کو وقیع اور با معنیٰ بنانے میں اپنا جو رول ادا کیا ہے وہ اردو ادب کی تاریخ میں ایک ناقابل فراموش کارنامہ ہے ۔ یہ ایک ایسا امر دیپ ہے جو وقت کی بہتی ہوئی لہروں پر ہمیشہ لو دیتا رہے گا۔ احتشام حسین نے یوں تو افسانے بھی لکھے اور شاعری بھی کی لیکن ان کی توجہ کا مرکز اردو تنقید ہی رہی اور اس کے وسیلے سے انہوں نے " آبروے شیوہ اہل نظر " کو ایک نئی عظمت اور بلندی سے روشناس کیا ۔

ترقی پسند تحریک کے ابتدائی نقوش حالی کے " مقدمہ شعر و شاعری میں ابھرتے نظر آتے ہیں جس میں انہوں نے اس تصور پر زور دیا تھا کہ " خیال بغیر مادّے کے پیدا نہیں ہو سکتا " ۔ جس طرح متھو آرنلڈ کے تنقیدی تصورات نے کارل مارکس کے نئے رجحانات کی مقبولیت کے لئے راہ ہموار کی اسی طرح حالی کی تنقیدیں ہمارے ادب میں نئے میلانات کا نقطۂ آغاز ہیں ۔

اردو تنقید آج اس ابتدائی منزل سے بہت دور نکل گئی ہے زندگی کی نئی رفتار اور فکر کے نئے زاویوں نے اسے بہت کچھ دیا ہے۔ سماجی علوم کی ہمہ گیر آگہی، تاریخی بصیرت اور معاشی شعور نے تنقید کے راستے میں نئی مشعلیں روشن کر دی تھیں ان ہی کی روشنی میں ترقی پسند ادیبوں نے نئی راہیں تراشیں اور نئی منزلیں دریافت کیں۔ ادب اور تنقید کے ان رہنماؤں میں احتشام حسین کا نام اپنی ایک مخصوص شناخت رکھتا ہے۔ ان کی تحریروں نے ہمارے ادب کو سائینٹفک اور مارکسی تنقید کے اصولوں سے متعارف کروایا۔

احتشام حسین کے تنقیدی مضامین ان کے ادبی مسلک اور تنقیدی نقطۂ نظر کی بھرپور عکاسی کرتے ہیں۔ انہوں نے تاریخی حقائق اور عمرانی روابط کو پیش نظر رکھتے ہوئے فنکار کے خیالات و جذبات اور اس کے احساسات کا تجزیہ کرنے کی کوشش کی ہے۔ ان کی تنقیدوں میں معاشی رجحان کی اہمیت خاصی اُجاگر نظر آتی ہے۔ وہ تبدیلی کو دلیل حیات او قوت بالیدگی کی علامت تصور کرتے ہیں۔ احتشام حسین کے خیال میں حرکت اور جدلیاتی نمو سے پیدا ہونے والی تبدیلیاں ہئیت اجتماعی کے لئے ناگزیر ہیں اور ان کے معنویت کا احساس حقیقی سماجی شعور کا ضامن ہے۔

احتشام حسین کی تنقیدی نگارشات میں ان کے سماجی نظریات کی جھلک دکھائی دیتی ہے۔ ان کی نوعیت محض سیاسی اور سطحی نہیں بلکہ یہ ایک سوچے سمجھے ہوئے نقطہ نظر اور فلسفیانہ انداز فکر کے ترجمان ہیں۔ احتشام حسین کی فلسفیانہ تفکر سے وابستگی اور دلچسپی نے ان کی تنقید میں گہرائی اور دیدہ وری پیدا کی ہے اور اسے فلسفیانہ رنگ میں ڈبو دیا ہے۔ وہ تنقید کو بندھے ٹکے فارمولے اور محدود پس منظر میں دیکھنے کے قائل نہیں تھے احتشام حسین کے مندرجہ ذیل اقتباس سے اندازہ ہوسکتا ہے کہ ان کے یہاں تنقید کا مفہوم کتنا وسیع اور ہمہ گیر تھا:۔

"اس وقت تنقید کا مسئلہ محض ادب کی پرکھ کا مسئلہ نہیں
اپنی زبان اور اپنے ادب سے دلچسپی لینے کا مسئلہ بھی نہیں بلکہ
ادب کے عالمی معیاروں کو پیش نظر رکھ کر ہر اس علم و فن سے
کام لینے کا مسئلہ ہے جس سے انسانی ذہن و عمل اور محرکات عمل
کو سمجھا جاسکتا ہے۔ ادب کی تنقید، زندگی او زندگی کی قدروں کی
تنقید ہے .... تنقید نہ تو تاریخ ہے اور نہ فلسفہ نہ سیاست ہے
اور نہ سائنس لیکن علوم جس حد تک انسانی ذہن میں داخل
ہوتے اسے متاثر کرتے اور شعور کا جزو بنتے ہیں، اس کی جستجو ہے"
(ذوق ادب اور شعور)

ایک ایسے مربوط فلسفہ حیات کی جستجو جو زندگی کے بنیادی مسائل سے ہم آہنگ ہو یہ بتاتی ہے کہ نقاد نقطہ نظر کے فقدان کا نہیں، اس کی اثر آفرینی کا قائل ہے، مفکرانہ سنجیدگی نے احتشام حسین کو غیر موثر اور کھوکھلی تنقید سے ہمیشہ دور رکھا۔ وہ تقابلی تنقید کے مطمح نظر سے غیر مطمئن رہے کیونکہ ان کی دانست میں اس کی افادیت کا دائرہ وسیع نہیں ہوتا۔ وہ ادب کو کلاسیکی اور رومانی مکاتیب خیال کے تحت تقسیم کردینے کے بھی حامی نہیں تھے جس کی وجہ یہ ہے کہ داخلیت اور خارجیت کے عناصر ہر ادیب کے فن پاروں میں موجود ہوتے ہیں یعنی خالص داخلیت اور خالص خارجیت مجرد طور پر کہیں موجود نہیں ہوتے اور یہ عناصر ایک دوسرے میں اتنے پیوست اور منسلک ہوتے ہیں کہ ان کا خالص تصور مشکل ہے۔ "تنقید اور عملی تنقید" میں احتشام حسین لکھتے ہیں:۔

تقابلی تنقید ہمیشہ ناقص ہوتی ہے کیونکہ تقابل کے تمام
عناصر کو پیش نظر رکھنا تقریباً ناممکن ہے اور اگر ایک یا کئی اہم
پہلو نظر انداز ہوجاتے ہیں تو نتائج بالکل غلط ہوسکتے ہیں ....
اس ضمن میں بہت سی کام کی باتیں بھی نکل آتی ہیں لیکن انہیں

تنقید سے کوئی واسطہ نہیں "

ابتداء ہی سے احتشام حسین کے پیش نظر چند معین ادبی اصول اور مخصوص تنقیدی نظریات رہے ۔ جب ہم زمانی ترتیب میں ان کی تحریروں کا مطالعہ کرتے ہیں تو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وقت کے بہاؤ نے ان کے ادبی تصورات کو زیادہ پائیدار، عمیق اور زیادہ پختہ بنادیا ہے ۔ احتشام حسین نے اپنی تصانیف کے دیباچوں میں بار بار اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ ان کے سامنے ایک مخصوص نظریہ ادب ہے ۔ ان کی زندگی کے آخری ایام تک ان کے اس نظریہ ادب میں تبدیلی یا تغیر کے آثار نمودار نہیں ہوئے ۔ ان کے یہاں ایک ہی نغمہ ہے جس کے سر آہستہ آہستہ بلند ہوتے جاتے ہیں " ادب اور سماج " میں وہ ایک جگہ لکھتے ہیں :

تنقید کے بنیادی نظریات کے متعلق میرے خیالات اور پختہ ہوئے ہیں ۔ وہ تصورات جو آج سے کئی سال پہلے رکھتا تھا "

احتشام حسین تنقید کو ایک ذمہ دارنہ ہمہ گیر، وسعت پسند اور مشکل فن سمجھتے ہیں " تنقید اور عملی تنقید " میں ایک جگہ لکھتے ہیں " تنقید کئی حیثیتوں سے سب سے مشکل اور ذمہ دارانہ صنف ادب ہے " احتشام حسین کا یہ بیان ہمیں لوئی گزیمیاں (Lovis Gazimam) کے اس قول کی یاد دلاتا ہے کہ " تنقید کی ہمہ گیر ذمہ داریوں سے عہدہ برآہونا معمولی ادیب کے بس کی بات نہیں " اپنے مضمون " اصول نقد " میں احتشام حسین نے یہ بات بتائی ہے کہ جب تک نقاد سماجی علوم سے کماحقہ واقفیت نہ رکھتا ہو وہ ادب اور زندگی کے باہمی روابط پر نظر رکھتے ہوئے کسی فن پارے کو اس کے سماجی ماحول میں پرکھ نہ سکے گا اور نہ اُن تمام مادی مظاہر کا تجزیہ کرسکے گا جو روح عصر اور تہذیبی ارتقاء کی صورت میں نمودار ہوتے ہیں ۔ احتشام حسین کی دانست میں ادب کو محض فنی حیثیت ہی سے پرکھنا کافی نہیں بلکہ ان تمام " تعلقات اور محرکات " کو بھی پیش

نظر رکھنا ضروری ہے جو فنکار کی شخصیت اور اس کے ذہن کو متاثر کرتے رہتے ہیں "تنقید اور عملی تنقید" میں ایک جگہ لکھتے ہیں :۔

"جو نقاد اس نظریہ تنقید (مارکسی تنقید) کو اپناتے ہیں وہ روح عصر، سماجی نفسیات، عمرانیات یعنی ان تمام باتوں پر نگاہ رکھتے ہیں جو طبقاتی سماج میں پیداوار کی معاشی بنیادوں اور فکری اور فلسفیانہ حیثیت سے وجود میں آتی ہیں .... ادب محض چند فنی خصوصیات کا مجموعہ نہیں ہے"۔

تاثراتی تنقید کے علمبردارہ اسپنگارن (Spingorn) اور کروچے (Croce) پر احتشام حسین نے یہ تنقید کی ہے کہ تاثراتی دبستان تنقید (Impressionistic Criticism) میں انفرادی داخلی اور شخصی میلانات کے اظہار ہی کو تنقید کا منتہا سمجھا جاتا ہے جو نقاد ذہنی طور پر اس دبستان سے وابستہ ہیں ان کے خیال میں نقاد کا کام یہ نہیں کہ وہ ادب کے حسن و قبح کو سماجی رشتوں میں الجھا کے دیکھے۔ وہ ادب کو اس سے ماورا تصور کرتے ہیں اسپنگارن نے "تخلیقی تنقید" کا جو نظریہ پیش کیا تھا اور جس کو اس نے "جدید تنقید" سے تعبیر کیا ہے اس بنیادی تصور پر قائم ہے کہ تنقید ان جذبات و تاثرات کی باز آفرینی کا نام ہے جو شاعر یا ادیب پر تخلیقی عمل کے وقت گذری تھیں نقاد کا کام یہ ہے کہ وہ حسن کار کے تاثرات کی باز یافت کرے اور فنکار کے احساسات کی گونج کو اسیر کر کے ایک نئے انداز میں انہیں ایک نیا قالب عطا کر سکے۔ اس طرح تنقید بھی تخلیق کے دائرے میں شامل ہو سکتی ہے۔ اسپنگارن کے استدلال پر تنقید کرتے ہوئے احتشام حسین نے لکھا ہے :۔

"وہ صاف صاف یہ خیال ظاہر کرتا ہے کہ ادب یا تنقید کا کام یہ نہیں کہ وہ کسی اخلاقی یا سماجی مقصد کا اظہار کرے"۔

آگے چل کر احتشام حسین یہ بتاتے ہیں کہ اس قسم کی تنقیدوں کا مقصد

یہ ہے کہ ادب طبقاتی کشمکش سے عوام کی توجہ ہٹادے ۔ اسی دبستان کی ایک اور نقاد مسز پینز ہو کا خیال ہے کہ تنقید کا مقصد اس سے زیادہ کچھ اور بتانا نہیں کہ کسی ادب پارے میں لطافت اور دلکشی کیوں پائی جاتی ہے جس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ اس دبستان تنقید میں خارجی معیاروں پر داخلی محرکات کو ترجیح دی گئی ہے اس کی بنیاد انیسویں صدی کے رومانی اسکول کے ان تصورات پر قائم ہے جن کی تشکیل میں والٹر پیٹر اور آرتھر سائمنس کا بڑا ہاتھ رہا ہے ۔ کروچے کا نظریہ ادب بھی یہی ہے فنکار موضوعات کو حسن عطا کرکے زندگی کو مسرت سے مالامال کرسکتا ہے ۔ کروچے کی دانست میں حسن کاری ایک وجدانی تجربہ ہے جو اپنی غایت آپ ہے اس کو مذہب یا منطق کے ازکاررفتہ معیاروں سے نہیں جانچنا چاہیئے اس کے نظریئے کو ایستھاٹک ٹرینسی ڈنٹلزم کا نام دیا گیا تھا ۔ احتشام حسین کے خیال میں یہ تخیل پرستی انسان اور اس کے معاشرے کے لئے سودمند ثابت نہیں ہوسکتی کیونکہ قبح کو شاعرانہ انداز میں حسن بنا دینے کی کوشش اور ارضیت (This World liness) سے چھٹکارا پانے کا رجحان بعض وقت گمراہ کن اور خطرناک بھی ثابت ہوسکتا ہے اپنے ایک مضمون میں تاثراتی نقادوں کے بارے میں جو جذباتی ہیجان کو تنقید کا محرک سمجھتے ہیں احتشام حسین نے لکھا ہے :۔

> "جمالیاتی نقادوں کی پہنچ شعر و ادب کی خوبیوں تک ایک گہرے وجدان کے ذریعے سے ہوتی ہے اور ایک قسم کا صوفیانہ شعور ان کا رہنما ہوتا ہے ۔ یہ کہیں بھی مکمل طور پر ادب کی اجتماعی اور سماجی محرکات کا پتہ نہیں دیتی ...... اس تنقید سے انہیں آسودگی حاصل نہیں ہوتی جو ادب کو اجتماعی کشمکش کا مظہر مانتے ہیں ۔"

لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ احتشام حسین ادب کی فنی اہمیت اور

جمالیاتی قدروں کو یکسر نظر انداز کر دیتے ہیں ۔ وہ حسن اور جمالیات کو مادّی رشتوں اور سماجی تعلقات کی روشنی میں دیکھنے کے قائل ہیں ۔ کیونکہ وہ اس تصور کے حامل ہیں کہ خود فنکار کا احساس جمال مادّی رشتوں اور رابطوں سے اثر پذیر ہوتا رہتا ہے ۔

احتشام حسین کا ایک ادبی کارنامہ یہ بھی ہے کہ انہوں نے اپنے دور میں نئے سوالات اٹھائے اور اپنے طور پر ان کا جواب دینے کی کوشش کی ۔ ان کے جوابات ربع صدی تک اپنے دور کے ادبی مزاج کی تشکیل میں اہم حصہ ادا کرتے ہیں ۔ احتشام حسین کی تحریروں نے اردو تنقید کو ایک نئی سمت اور جہت عطا کی ان کی تنقیدیں ایک طرف سماجی علوم سے مربوط ہیں تو دوسری جانب اپنے دور کی جمالیات سے بھی اس کا رشتہ استوار نظر آتا ہے ۔ احتشام حسین نے ادب کی ادبیت سے انکار نہیں کیا بلکہ تخلیق کی جمالیاتی سطح نغمگی اور صوت و آہنگ کے حسن کا اقرار کیا ہے ۔ اقبال کے فکر و فن پر تبصرہ کرتے ہوئے احتشام حسین لکھتے ہیں : ۔

" اقبال صرف .... آزادی کے مفکر اور فلسفی ہی کی حیثیت سے نہیں بلکہ ایک ایسے خدوخال کے شاعر کی حیثیت سے بھی زندہ رہیں گے جو غیر معمولی لطافت و حسن اور طاقت سے بھرے ہوئے گیت گاتا ہے "

احتشام حسین نے مارکسی ادیبوں کی طرح تصور حسن اور جمالیاتی اقدار کو بھی اپنے عہد کی پیداوار اور اپنے دور کے مادّی رشتوں کا آفریدہ بتایا ہے چنانچہ اقبال کے کلام پر تبصرہ کرتے ہوئے آگے چل کر وہ تحریر کرتے ہیں : ۔

" احساس جمال کا تعلق کسی عالم مثال سے نہیں ہے بلکہ مکمل طور پر مادّی رشتوں سے ہے .... جس انداز سے مادّی حالات میں تغیر رونما ہوتے ہیں اسی انداز سے نوحہ و ماتم اور

شادی و نغمہ کی کیفیتیں بدلتی رہتی ہیں "۔

اسی تصور پر انہوں نے ایک اور جگہ اس طرح روشنی ڈالی ہے۔

" ترقی پسند نقاد جمالیات، لفظی خوبیوں اور دوسری چیزوں کا احساس رکھتے ہیں اس سے متاثر ہوتے ہیں لیکن یہ نہیں بھولتے کہ خود ان کا احساس جمال مادّی رشتوں اور رابطوں سے اثر پذیر ہوتا ہے "

نقادوں کا ایک گروہ فنکار کی شخصیت اور نفسیاتی میلانات پر تنقید کی بنیاد قائم کرنے کی کوشش کرتا ہے۔سی کے ایگڈن (C .K . Egdon) اور آئی اے رچرڈز (I. A . Richards) نے نفسیاتی تنقید کے غیر معمولی امکانات کا جائزہ لیتے ہوئے بتایا تھا کہ تنقید کا بنیادی مقصد یہ ہے کہ وہ فنکار کے کردار، اس کی شخصیت اور ذہن کا تجزیہ کرکے اس کے آئینے میں فنی محاسن کو اجاگر دیکھے اور یہی حقیقی تنقید ہے۔ تحلیل نفسی (Psycho Analysis) کے رسیا اس سے بھی آگے بڑھ کر شعور اور لاشعور کی گتھیاں سلجھانے کی کوشش کرتے ہیں جو نئے نئے روپ دھار کر فن میں جگہ پاتے ہیں۔ لاشعوری قوتیں خود کو نمایاں کرنے پر مائل رہتی ہے لیکن شعور کے نگران ان پر قدغن لگا دیتے ہیں اور انہیں اپنے قابو میں رکھتے ہیں اس مزاحمت اور روک ٹوک کا نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ لاشعوری مواد اپنی شکل بدل کر ایسے بھیس میں ظاہر ہوتا ہے جو خارجی دنیا اور شعوری قوتوں کے لئے قابل قبول ہو۔ احتشام حسین نے اپنے تنقیدی تصورات میں نفسیاتی طریقہ کار کو راہ نہیں دی ہے۔ نفسیاتی تحلیل کے طریقے سے وہ کچھ زیادہ مطمئن نہیں تھے کیونکہ ان کا خیال یہ تھا کہ اس طریقۂ تنقید میں شعور اور لاشعور کی اتنی بھول بھلیاں ہوتی ہیں کہ تنقید کے حقیقی اور بنیادی مقصد کو نقاد ڈھونڈتا ہی رہ جاتا ہے " روایت اور بغاوت " میں احتشام حسین نے فرائڈ کے تصورات کا جائزہ لیتے ہوئے اس خیال کا اظہار کیا تھا کہ فنکار کی تخلیقات میں اس

کے لاشعور کی قوتیں بھی اپنا جلوہ دکھاتی رہتی ہیں لیکن کسی فن پارے کی تمام حقیقتوں کو اس نظریۂ تنقید کے بل بوتے پر جانچا نہیں جاسکتا اور اس کا خطرہ لگا رہتا ہے کہ نقاد ادب کے سماجی کردار اور اس کی جدلیاتی صداقتوں سے بے پرواہ ہوجائے ۔ نفسیاتی تنقید کے بارے میں احتشام حسین کی رائے یہ ہے کہ یہ طرزِ نقد تھوڑی دور تک ذہن کی رہنمائی کرتا ہے لیکن بہت سے اہم سوالات کے جواب دینے سے قاصر ہے ۔ تحلیل نفسی ادب کی تفہیم و تحسین میں کارگر ثابت نہیں ہوتی اور ادب ہی نہیں انسانی فکر کو بھی شعور ولاشعور کی گتھیوں میں الجھا کر زندگی کو چیستاں بنادیتی ہے ۔ وہ اس کے بارے میں رقمطراز ہیں : ۔

" نقادوں کا ایک بڑا گروہ ادب کے نفسیاتی مطالعہ کا قائل ہے .... وہ ادب کو صرف شخصیت کا اظہار سمجھتے ہیں اور کچھ نہیں لیکن ہر ادب پارے کو اس ترازو پر تولنا صحیح نتائج تک نہیں پہنچا سکتا اس کے علاوہ اس طریقۂ کار سے نقطہ نظر محدود ہوجاتا ہے اور ادبی روایات سے رشتہ ٹوٹ جاتا ہے .... ان تجزیہ نفسی والوں نے ادب کو عجیب معمہ بنادیا ہے جس کا تعلق شعور سے ہے ہی نہیں ظاہر ہے کہ لاشعور کی تلاش میں نہ جانے کہاں کہاں بھٹکے گا .... اس بھول بھلیوں سے باہر نکلنا ناممکن ہوجائے گا (تنقید اور عملی تنقید) ۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ جنسی محرک فرد کی زندگی میں ایک طاقتور محرک ثابت ہوسکتا ہے لیکن اس کو خود کفایتی قدر سمجھ لینا زیادہ درست نہیں یونگ اور ایڈلر وغیرہ کی نفسیاتی معلومات نے ہمارے علم و ادراک میں اضافہ ضرور کیا لیکن تنقید میں اس طریقۂ عمل کی وجہ سے انسانی شعور اور فکر و ارادے کی اہمیت ماند پڑجاتی ہے اس لئے احتشام حسین نفسیاتی تنقید کو درخورِ اعتناء نہیں سمجھتے ۔

سائنٹیفک تنقید کے حامی زندگی اور ادب کو جامد تصور نہیں کرتے ۔ وہ فن کار جو ادب کو سماجی اور معاشرتی رشتوں کے تناظر میں سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں وہ ہیئت پرستی کے میکانکی عمل کو جامع تنقید تصور نہیں کرتے ۔ سائنٹیفک تنقید کے حامی ادب کو تاریخی اور مادّی حالات کی پیداوار سمجھتے ہیں اور ادب کے جماعتی کردار کے قائل ہیں احتشام حسین کی تحریروں میں سائنٹیفک تنقید کے خدوخال بڑی خوش اسلوبی کے ساتھ اجاگر ہوئے ہیں ۔ ٹین، مادام ڈی اسٹیل اور ہرڈر کی طرح وہ ان اقتصادی ، سماجی اور تمدنی رجحانات و مظاہر کی اہمیت کے قائل ہیں جو حسن کار کے تصور حسن ، نظریہ ادب اور ابلاغ و ترسیل کے وسیلوں کی تشکیل کرتے رہتے ہیں ۔ برائٹ فیلڈ (Bright Field) نے اپنی کتاب " اشوان لٹریری کرٹی سیزم (Issue in Literary Criticism) میں اس تصور پر زور دیا تھا کہ ہر ادبی کارنامہ تاریخ کے ایک خاص نقطہ پر تخلیق کا پیکر اختیار کرکے ہمارے سامنے آتا ہے اس لئے اس ماحول اور فضاء کو سمجھنا ضروری ہے جس میں اس ادب پارے نے جنم لیا ہو اِرونگ اور پال المرمور کی طرح وہ ادب کو افادی اور مقصدی دیکھنا چاہتے ہیں ۔ احتشام حسین کی تحریروں میں یہ تصور بار بار ہمارے سامنے آتا ہے کہ زندگی کے مسائل اور زمانے کی دھڑکنیں ادب میں نئی روح پھونک رہی ہیں ۔ ہمارے ادب میں انفعالیت اور فراریت نے زندگی کی تھکن کا جو احساس پیدا کر دیا ہے اس سے گریز ضروری ہے اب ادب اور تنقید نئے تصورات، نئے طرز فکر اور نئے سانچوں کی مقتضی ہے ۔ احتشام حسین نے سائنٹیفک ، مارکسی اور اشتراکی تنقید کو تمام تنقیدی اسالیب سے زیادہ جامع اور موثر بتاتے ہوئے ذوق ادب اور شعور میں ترقی پسند نقادوں کی اس طرح تعریف کی ہے : ۔

" جو نقاد ادب کو زندگی کا عکس قرار دیتے ہیں زندگی کو تغیر پذیر سمجھتے ہیں اور اس تغیر کے وجود کو مادّی مانتے ہیں جو ادب کو

ادیب کے شعور کا نتیجہ کہتے ہیں اور اس شعور کو زندگی کی کشمکش اور تجربوں سے متشکل ہوتا ہوا تسلیم کرتے ہیں .... سب ترقی پسند تسلیم کئے جائیں گے"

کارل مارکس اور اینگلز کے خیالات نے ادب کے قدیم نظریوں کو رد کر کے انقلابی ادب کا نعرہ بلند کیا تھا۔ ان کا فلسفہ چونکہ مادیت پر قائم تھا اس لئے ان کے ادبی اور تنقیدی نظریات میں عینیت خالص جمال پرستی اور ماورائیت کو جگہ نہ مل سکی تھی۔ انہوں نے ادب اور آرٹ کے سماجی کردار پر زور دیا اور ادب کی تخلیق کو "سماجی فعل" سے تعبیر کیا۔ ان تصورات کے تحت جو تنقیدی نظریہ ابھرا ہے اس کو انقلابی تنقید کا نظریہ بھی کہا گیا ہے۔ احتشام حسین نے اس تنقیدی نظریئے کو بڑی خوش اسلوبی کے ساتھ اپنی تحریروں میں پیش کیا ہے۔ انہوں نے اس خیال پر زور دیا ہے کہ سماجی اور سیاسی رجحانات، طریقہ پیداوار اور مادّی وسائل سے متعین ہوتے ہیں۔ مارکس کے مادّی جدلیت کے تصور میں اس نقطے کو خاص اہمیت دی گئی ہے کہ اشیاء ہمارے تصورات اور مفروضات سے علحدہ وجود رکھتی ہیں۔ مادّہ اور اس کے مظاہر بنیادی حقیقت ہیں اور خیال ثانوی حیثیت رکھتا ہے اس لئے ادب کو جانچتے وقت مادّی حالات اور "مجلسی ترتیب کے قانون" کو بھی پیش نظر رکھنا ضروری ہے۔ احتشام حسین نے ان تنقیدی نظریات کو پہلی مرتبہ قابل قبول انداز میں اردو دان طبقے کے سامنے پیش کیا۔ انہوں نے مارکسی تنقید کے سہارے ہمارے قدیم اور جدید ادب کا نئے سرے سے جائزہ لینے کی کوشش کی۔ سخت اور متعین اشترا کی تصورات کے حامل ہونے کے باوجود ان میں وہ وسعت نظر اور رواداری موجود ہے جو دوسرے نقاط نظر کو بھی برداشت کر سکتی ہے اس لئے احتشام حسین کے تنقیدی تصورات میں مارکسی خیالات کی تکرار کے ساتھ ساتھ اپنے قدیم ادبی سرمائے سے محبت اور احترام کے جذبات بھی ملتے ہیں۔ بعض انتہا پسند نقادوں کی طرح وہ جدید کی پرزور

حمایت کے لئے قدیم کو بے حقیقت ثابت کرنا ضروری نہیں سمجھتے۔ کارڈول (Cadwel) نے اپنی کتاب "الیوژن اینڈ ریالٹی" (Illusion And Reality) میں یہ بتانے کو کوشش کی ہے کہ مارکسی نظریۂ تنقید ماضی کی صحت مند روایتوں سے رشتہ باقی رکھنا چاہتا ہے۔ احتشام حسین کی تنقیدیں اسی تصور سے ہم آہنگ نظر آتی ہیں حالانکہ انہوں نے اپنی تنقیدوں میں بار بار اس خیال کو دہرایا ہے سب سے زیادہ موثر، معتبر اور بامقصد تنقیدی اسلوب مارکسی انداز نقد ہے جو کارآمد اور سائنٹیفک ہے احتشام حسین نے مادّی حالات سے انسانی ذہن و فکر کے اثر پذیر ہونے پر زور دیا ہے ہیگل کا تصور کائنات بھی ذہنی تھا اور اصول ارتقاء کے سلسلے میں وہ جدلیات کا قائل تھا۔ اس نظریئے کی بنیاد اس تصور پر رکھی گئی ہے کہ متضاد تصورات کے ٹکراؤ سے ایک نیا تصور پیدا ہوتا ہے جو تضاد کو اپنے اندر سمو کر ایک نئی شکل میں ظاہر ہوتا ہے۔ کارل مارکس نے مادے پر اس کا انطباق کر کے جدلیاتی مادّیت (Dialectic Materialism) کے فلسفے کو روشناس کیا۔ اس کی رو سے تاریخ، قانون ارتقاء کا ایک مظہر ہے۔ مارکس نے مذہب کے علاوہ تمام مابعد الطبیعاتی نظریوں کو بے بنیاد قرار دیا اور اس پر اصرار کیا کہ بنیادی حقیقت معاشی نظام ہے اور طریقہ پیداوار سماج میں سیاست، قانون، اخلاق اور فلسفہ د مذہب کی اساس بنتے ہیں۔ انقلاب، معاشرہ کی ازکار رفتہ اور فرسودہ قدروں اور بوسیدہ نظام سے نجات دلاتا اور ترقی کا راستہ دکھاتا ہے کارل مارکس کی دانست میں مابعد الطبیعاتی عقائد ناقابل تغیر اصولوں کی حمایت کرتے ہیں اور اس طرح انسان اور سماج کی طاقتوں کو جامد، غیر متحرک اور ناقابل نمو بنادیتے ہیں وہ اور تبدیلی سے روگرداں ہیں تاکہ دنیا جیسی ہے ویسی ہی رہے۔ مارکس نے اس کے خلاف شدید رد عمل کا اظہار کیا اس نے انسانی سماج کا تاریخ کی روشنی میں مادّی نقطۂ نظر سے جائزہ لیا۔ احتشام حسین کے تنقیدی مضامین میں بار بار ہمیں مارکسزم کے اصولوں کا پرتو

نظر آتا ہے" ذوق ادب اور شعور " میں احتشام حسین رقمطراز ہیں :۔

ذہن حقیقتوں کا خالق نہیں بلکہ مادّی حقائق خود ذہن کی تخلیق کرتے ہیں اور انسانی ذہن سے باہر ان کا ایک مادّی وجود ہوتا ہے اس اصول کو پیش نظر رکھ کر دیکھیں تو ہمیں تسلیم کرنا پڑے گا کہ ادیب کے تخلیقی کارنامے ان حقیقتوں کا عکس ہوتے ہیں جو سماج میں پائی جاتی ہیں "

آگے چل کر احتشام حسین لکھتے ہیں :

" مکمل اشتراکی سماج کے علاوہ ہر سماج ذرائع پیداوار کے لحاظ سے طبقوں میں بٹا ہوا ہوتا ہے اور عام طور پر ہر شخص کا ذہن اس طرح کے طبقاتی مفاد سے وابستہ ہوتا ہے ...... چونکہ ذرائع پیداوار پر قبضہ رکھنے والوں میں اپنے حقوق اور مفاد کے لئے کشمکش جاری رہتی ہے اس لئے عام طور پر یہ بات تسلیم کرلی جاتی ہے کہ کسی نہ کسی شکل میں ادیب کے شعور نے بھی اس کشمکش کو اپنے ادب پارے میں پیش کیا ہوگا " ۔

اردو ادب میں تنقید کو نشو ونما پانے کے باوجود ابھی بہت سی منزلیں طے کرنی ہیں ۔ نقاد کے فرائض اور ادبی تنقید کی نوعیت کے بارے میں ابھی بعض ذہنوں میں واضح تصور موجود نہیں ہے ۔ تنقید کو ہمارے یہاں ابھی تک انشاء پردازی اور عبادت آرائی کا تابع سمجھا جاتا ہے ۔ایسے تصورات کے حامل افراد تنقید میں نقاد کی شخصیت کا عکس تلاش کرتے اور بعض دوسری اصناف ادب کی طرح اس کو بھی ایک داخلی چیز سمجھتے ہیں چنانچہ اردو کی ایک نامور شخصیت نے احتشام حسین پر یہ اعتراض کیا تھا کہ " احتشام صاحب کی شخصیت اور ان کی نگارشات میں ہمیشہ ایک فاصلہ حائل ہوتا ہے " ۔ اس قسم کے لوگ نقاد سے یہ توقع کرتے ہیں کہ تنقید کے آئینے میں وہ صرف اپنا عکس دکھائے اور زیر بحث شاعر یا ادیب کو

پس منظر میں جگہ دے لیکن حقیقی تنقید خود نمائی، جذباتیت اور نری داخلیت سے بلند ہوتی ہے ۔

احتشام حسین کا اسلوب بیان ایک خاص انفرادیت کا حامل ہے ۔ بوفان (Buffon) نے اسلوب کے بارے میں کہا تھا کہ " اسٹائل خود انسان ہے " احتشام حسین کی تحریریں ان کی متوازن اور سنجیدہ شخصیت کی غماز ہیں ۔ اسلوب کا حسن اس میں نہیں کہ وہ مصنوعی نگینوں سے آب و تاب حاصل کرے یا مرصع سازی اور مینا کاری کی خاطر سادہ اور سلجھے ہوئے پرایہ اظہار سے دور ہوجائے ۔ معنوی قدر وقیمت پر نظر رکھنے والے ادیب انشاپردازی کا کمال اس میں نہیں سمجھتے کہ خیال کو مبہم اور پیچیدہ طریقے سے ظاہر کرکے ابلاغ و ترسیل کے عمل کو مشکل بنادیا جائے " انگلش پروز اسٹائل " (English Prose Style) میں ہربرٹ ریڈ (Herbert Red) نے الفاظ کے ظاہری حسن اور چمک دمک کو بے حقیقت بتاتے ہوئے الفاظ کی بلاغت اور معنویت پر زور دیا تھا ۔ احتشام حسین نے عبارت کے صوتی ترنم کے علاوہ اس کی معنوی لطافتوں پر بھی نظر رکھی ہے ۔ احتشام حسین نے حقیقت کے اظہار کا براہ راست طریقہ منتخب کیا ہے جسے تنقید میں بڑی اہمیت حاصل ہے ۔

تنقیدی اسلوب کی بنیادیں عقل پسندی، وقائع رسی اور حقیقت نگاری پر استوار ہوتی ہیں اس لئے اس میں الفاظ کا جادو جگانے یا تخیل کی حنا بندی کا موقعہ نہیں ہوتا ۔ احتشام حسین کے تنقیدی مضامین میں ان کے انداز بیان کی وضاحت اور اس کا متعین انداز ہمیں متاثر کرتا ہے ۔ ان کی تحریروں میں ادبی صداقتیں اپنی ساری اثر آفرینی اور جلوہ سامانی کے ساتھ موجود نظر آتی ہیں ۔ انہوں نے اپنی بے لاگ تنقیدوں میں ادبی صداقتوں کو حسین الفاظ اور خوبصورت محاورات سے ڈھانکنے کی کوشش نہیں کی ہے ۔ کنہیا لعل کپور نے اپنے مضمون " سالم ہندوستان میں اردو ادب کا پانچواں دور " میں احتشام حسین کے طرز تحریر پر تنقید

کرتے ہوئے لکھا تھا :۔

" ان کی عبارتوں میں رنگینی کی کمی محسوس ہوتی ہے اور یہ کہ
ان کی تنقید ایک ہی نقطے پر گھومنے کے بعد اکثر وہاں آجاتی تھی
جہاں سے چلی تھی " ۔

تنقید میں نقطہ نظر کہ بڑی اہمیت ہوتی ہے ۔ ایک خاص د.بستان تنقید سے وابستگی رکھنے والے نقاد اپنے مخصوص تصورات ونظریات کی روشنی میں کسی فن پارے کا جائزہ لیتے ہیں اس لئے ان کے یہاں ایک ہی قسم کے ادبی تصوّرات کی تکرار ممکن ہے ۔ ایسے نقاد جو کبھی تاثراتی دبستان کی نمائیدگی کرتے ہیں ، کبھی تقابلی تنقید کے علمبردار بن جاتے ہیں اور کبھی مارکسی ہونے کا دعویٰ کرتے ہیں ، دراصل کسی دبستان سے تعلق نہیں رکھنے ۔ تنقید میں " وفاداری لبشرط استواری " کی بڑی توقیر ہوتی ہے ۔ احتشام حسین کے تنقیدی مضامین ، سماجی بصیرت ، فنی ذکاوت ، فلسفیانہ گہرائی، ذہنی بالیدگی اور رچے ہوئے تنقیدی شعور کی وجہ سے ہمارے ادب میں اپنی شناخت کبھی نہیں کھوئیں گے ۔ احتشام حسین نے اردو تنقید کو فکر انگیزی اور وسعت عطا کی اور اسے نئی جہت بخشی ۔

########################

سراج.............غزل گو

سقوط بیجا پور کے بعد جب ۱۳/ اپریل ۱۰۹۷ھ ۱۶۸۶ء کو
سکندر عادل شاہ اورنگ زیب کی خدمت میں رسول پور پہونچا اور خزانے کی کنجیاں شاہی نشانات اور ماہی مراتب پیش کر کے سکندر عادل خاں بن گیا اور قلعہ گولکنڈہ سے باہر آتے ہوئے ابوالحسن تاناشاہ نے اپنے رہبر طریقت شاہ راجو قتال کی خانقاہ کی طرف آخری سجدہ تعظیمی کیا اور ان کے عطا کیئے ہوئے تخت و تاج سے دستبردار ہو کر مغل سپہ سالار جان نثار خان کے ساتھ دولت آباد کے چینی محل جانے کی اجازت چاہی تو اورنگ زیب کی دیرینہ آرزو پوری ہوئی اور فتح دکن کا منصوبہ پایہ تکمیل کو پہنچا اور شمال سے لیکر جنوب تک عالمگیری پرچم لہرنے لگا۔ شمال و جنوب کا یہ اتصال و اشتراک جہاں سیاسی تاریخی اور تہذیبی سطح پر اہم اور دوررس تبدیلیوں کا محرک بنا وہیں شعرو ادب کی دنیا میں ایک نتیجہ خیز انقلاب کا پیش خیمہ ثابت ہوا۔ ولی نے شمال اور جنوب کو شعری روایات

کے رشتہ میں منسلک کر دیا تھا۔ ولیؔ کا ایک بڑا ادبی ولسانی کارنامہ یہ ہے کہ اس نے قدیم اردو کو جغرافیائی حدود سے آزاد کر کے اسے سارے ہندوستان میں ادبی ابلاغ وترسیل کے ایک موثر وسیلے کی حیثیت سے پہلی بار روشناس کروایا اور اسے ملک گیر اہمیت کا حامل بنادیا۔ شمال میں ریختہ کو معتبر بنانے اسکی ساکھ قائم کرنے اور شمالی ہند اور بالخصوص دلی میں غزل کا رواج عام کرنے میں ولیؔ کا بڑا ہاتھ تھا۔ آبرو، مضمونؔ، فائزؔ، احسنؔ اور یکرنگؔ کے دیوان میں ولیؔ کی زمینوں میں کہی ہوئی غزلیں اس مجدد غزل کے کلام سے اثر پذیری کی غماز ہیں۔ دکن اور شمالی ہند کے لسانی اختلافات اور ادبی روایات کے درمیان جو خلیج حائل تھی ولیؔ نے بڑی حد تک اسے ختم کر دیا۔ محمد قلی قطب شاہ حسن شوقیؔ اور غواصیؔ وغیرہ نے دکنی غزل کی جو روایات قائم کی تھیں ولیؔ کے کلام میں وہ ارتقائی منازل سے گزر کر نئی معنویت کے ساتھ جلوہ گر ہوئی ہیں۔ چنانچہ ولیؔ وہ پہلا شاعر ہے جس کے طرز جدید اور لسانی و شعری اجتہاد نے شمالی ہند کے سخن گستروں کو اپنی طرف متوجہ کیا اسی ادبی پس منظر اور لسانی تناظر میں سراجؔ کی شاعری کا اورنگ آباد میں آغاز ہوا تھا۔ اس وقت اورنگ آباد دکن کا مغلیہ پایہ تخت تھا۔ اس شہر کی تعمیر نو، تزئین اور تہذیبی صورت گری میں گولکنڈہ اور بیجاپور کے تہذیبی مرکزوں کی شائستہ روایات نے اہم حصہ لیا۔ اورنگ زیب کے بعد جب پہلے آصفجاہی حکمران نے عنان حکومت سنبھالی تو اسی شہر کو اپنا مستقر قرار دیا۔ قطب شاہی اور عادل شاہی سلطنتوں کے زوال کے بعد اورنگ آباد اردو شاعری کا مرکز ثقل بن گیا۔ یہاں کی تہذیب دہلوی تہذیب کا نمونہ بن رہی تھی۔ اور اس شہر کے گلی کوچے سخن سنجوں کی نغمہ طرازیوں سے گونج رہے تھے۔ سراجؔ کی شاعری کا آغاز ۱۱۴۶ھ یا ۱۱۴۷ھ میں ہوا اور ان کی شہرت ۱۱۵۶ھ سے پہلے گجرات شمالی ہند اور دہلی کے ادبی حلقوں تک پہنچ گئی اور وہ ریختہ میں ولیؔ کے جانشین اور اپنے عہد کے سب سے بڑے استاد تسلیم کئے جانے لگے۔

سراؔج کے کلام میں دکنی شاعری کی روایات کے اثر ونفوذ اور اس عہد کے ادبی رجحانات کا تجزیہ کریں تو پتہ چلتا ہے کہ سراؔج قدیم و جدید روایات شاعری کے دو راہے سے نئی منزلوں اور نئے میلانات کی طرف پیش قدمی کر رہے ہیں۔ بعض مصنفین سراؔج کو ولؔی کا پیرو مانتے ہیں۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ سراؔج ولؔی سے فکری اور ذہنی قربت کے باوجود ان کے تابع مہمل یا محض مقلد نہیں تھے۔ سراؔج کی عظمت کا راز انکی انفرادیت میں مضمر ہے۔ شاعری کی تخلیق خلا میں نہیں ہوتی۔ ادبی روایات کے تسلسل اور ماضی کے سرمائے فکر وفن کے نقوش ادبی اکتساب میں اس خاموشی کے ساتھ سرایت کر جاتے ہیں کہ خود فنکار کو ان کی آہٹیں سنائی نہیں دیتی۔ سراؔج نے اپنی شاعری میں دکنی غزل گوئی کی روایات کی کس طرح پذیرائی کی ہے اسکا جواب دینے کے لیے ہمیں دکنی شاعری کے اہم میلانات کا جائزہ لینا ہوگا۔

دکنی شاعری کا سب سے اہم رجحان اس "ہند لمانی" فضاء کی ترجمانی ہے جس کی تخلیق میں بہمنی سلطنت کے حکمرانوں اور پھر گولکنڈہ وبیجاپور کی سلطنتوں نے نمایاں حصہ لیا تھا۔ دکن کی مخصوص گنگا جمنی تہذیب کی نشوونما اور صورت گری میں سلاطین بہمنیہ نے اہم خدمات انجام دی ہیں۔ مشہور مورخ محمد قاسم فرشتہ کی "گلزار ابراہیمی" اور العصامی کی تاریخ فتوح السلاطین سے پتہ چلتا ہے کہ دکن میں بہمنی تاجداروں نے ایک مخلوط تمدن پروان چڑھایا تھا۔ آفاقی اور مقامی باشندوں کے میل جول اور مقامی وعجمی روایات کی آمیزش دکنی کلچر کی پہچان بن گئی تھی جب بہمنی سلطنت کا چراغ گل ہوا تو دکن میں پانچ شمعیں فروزاں ہوگئیں دکنی تہذیب دو عناصر ترکیبی سے مرکب تھی مقامی اثرات اور مسلم تہذیب، ان ہی دو اجزا سے اسکا خمیرا اٹھا اور اسکا ہیولیٰ تیار ہوا تھا۔ بیدر میں بریدشاہی احمد نگر میں نظام شاہی برار میں عماد شاہی بیجاپور میں عادل شاہی اور گولکنڈہ میں قطب شاہی سلطنتوں نے جو بہمنی ریاست کی قائم مقام تھیں دکنی تمدن کی اس

بنیادی خصوصیت کو استحکام عطا کیا۔ سلاطین گولکنڈہ ایران اور ترکستان سے کچھ تمدنی میلانات اور روایات اپنے ساتھ ضرور لائے تھے۔ لیکن ان کی معاشرت کو بہمنی سلطنت کے تمدنی ذخائر یعنی گلبرگہ اور بیدر سے اصل مواد فراہم ہوا تھا۔ جذب و اخذ اور معاشرتی لین دین کے فطری عمل کے نتیجہ میں قطب شاہیوں نے اپنے تمدن میں مقامی رجحانات کو اس سلیقے اور خوش اسلوبی کے ساتھ سمویا کہ بقول مورخ دکن عبدالمجید صدیقی "شاہان قطبیہ آندھرا راجگان معلوم ہونے لگے"۔ مذہبی رواداری، آزاد منشی اور وسعت قلب و نظر نے دکن کے علاقہ کو تمدنی اعتبار سے ایک منفرد اکائی بنادیا۔

گولکنڈہ کے پانچویں حکمران محمد قلی قطب شاہ نے اپنے مسلک کے بارے میں اعلان کر دیا تھا کہ۔

ہندو ریت کوں تم ہو دیتے رواجاں
کہ بت خانہ نمنے ہے تم بھی ہمن سر

یگانگت اور اخوت کی انہی بنیادوں پر عادل شاہی تمدن کی بھی نشو و نما ہوئی تھی۔ عبدل نے "ابراہیم نامہ" میں بادشاہ کے دربار اور اس کے نو تعمیر شہر بیجاپور کے تہذیبی مظاہر کی طرف جو اشارے کئے ہیں یا بیجاپور کی جو مرقع کشی کی ہے یا "بساتین السلاطین" میں زبیری نے نورس پور کی جو تصویر کشی کی ہے اس سے پتہ چلتا ہے کہ بیجاپور ایک مخلوط تہذیب کا مخزن تھا۔ عہد ابراہیم کے مشہور مورخ New Berry اور Fich اور مغل سفیر اسداللہ بیگ کے بیانات سے مترشح ہوتا ہے کہ عادل شاہی تمدن ایران اور دکن کی ثقافت کا دلکش امتزاج بن گیا تھا اور یہ دونوں رجحانات باہم شیروشکر ہوگئے تھے۔

دکنی شاعری کی جڑیں اس قطعہ کی تہذیبی زندگی میں دور تک پھیلی ہوئی تھیں۔ دکنی شعرا نے اپنے ماحول اور اپنے مخصوص تمدن میں غزل کے فنی خدوخال ابھارے اور اسے ایک منفرد آہنگ اور نئے مزاج سے آشنا کیا۔ اپنے ہندوستانی

عنصر کی بدولت دکنی غزل ایک اعلحدہ اکائی کے روپ میں ہمارے سامنے آتی ہے۔ ہندوستانی تصورات ہندوستانی ماحول اور ہندوستانی طرز فکر کی عکاسی دکنی غزل میں مقامی رنگ کے دلچسپ نمونوں کا اضافہ کرتی ہے ہندوستانی تمدن طرز زندگی، رسوم ورواج اور ثقافتی میلانات دکنی غزل گو شعرا کے مزاج میں اتنے رچ بس گئے ہیں کہ جگہ جگہ یہ عناصران کے کلام میں اپنا پرتو دکھاتے رہتے ہیں۔ سراج کی شاعری کا مطالعہ کریں تو پتہ چلتا ہے بارھویں صدی کے نصف اول تک پہنچتے پہنچتے دکنی شاعری کے یہ رجحانات دم توڑ دیتے ہیں جس کے اسباب سیاسی و تاریخی بھی تھے اور ثقافتی بھی لیکن غالؔب کے الفاظ ہیں

ہنوز ایک پرتو نقش خیال یار باقی

تھا جسکی جھلک سراؔج کی غزلوں میں کہیں کہیں نظر آجاتی ہے۔ سراؔج نے اپنی تلمیحات میں طوفان نوح، خضر، ذکریا، آب حیات، زلیخا، ایوب، یوسف، جمشید، سکندر،، بلقیس، لیلیٰ مجنوں اور شریں فرہاد کی واردات اور ان کے مشہور قصوں کی طرف اشارے کیے ہیں مثلا

ماجرا سن کر ہمارے اشک بے پایان کا
آب ہوجاتا ہے زہرا نوح کے طوفان کا

مارا ہوا ہے خضر محبت کی تیغ کا
آب حیات شوق میں تیرے جیاہوا

تیرے فراق میں اے نور دیدہ یعقوب
کیا ہے دل کی زلیخانے صبر جیوں ایوب

آرہ غم گرچلے سر پر مثال ذکریا
یارسے جور وستم پر صبر جیوں ایوب خوب

گردش نرگس ساقی کی صفت مجھ سے نہ پوچھ
خوشنما ہے لب جمشید ستی جام کی بات

تیرے لعل لب میں ہے آب حیات
پھرا جستجو میں سکندر عبث

مرا پیغام اس بلقیس ثانی پاس نہیں لایا
کہوہدہد رکھے سر پر کبوتر کے یہ تاج اپنا

سراؔج نے جہاں ایسی تلمیحات کے ذریعہ سے یک مخصوص مکتب خیال سے اپنی جذباتی اور ذہنی وابستگی کا اظہار کیا ہے وہیں وہ ہندوی روایات اور ہندوستانی اساطیر اور دیو مالائی تصورات سے اپنا دامن نہیں بچا سکے ہیں۔ ہندوستان کے مشہور رومانی قصوں کی طرف بھی انھوں نے اپنی تلمیحات میں بلیغ

اشارے کیے ہیں ۔ یہ اشعار ملاحظہ ہوں ۔

سیف الملوک کیوں نہ کہیں مجھ کو عاشقاں
ہوں جانثار اپنے بدیع الجمال پر

مجھ کو جیوں فرہاد اس شریں دہن کی یاد ہے
قصہ چندر بدن ہے ہیکل مہیا نت

روح چندر بدن اے بوالہوس آزردہ نہ کر
خوب نہیں تربت مہیار کی سوگندھ نہ کھا

نین راون ہیں ارجن بال پلکیں جیوں دھنک بھیم کی
ہمارے دل کی دکھ نگری کے راجہ رام چندر ہو

نہ ہوئے کیوں شور دل کی بانسلی میں
ملاحت کا سلونا کان پہنچا

یہاں کان سے مراد کاہنا یعنی کہنیا ہے سیف الموک و بدیع الجمال اور چندر بدن اور مہیار کا ذکر ہے جو علی الترتیب غواصی اور مقیمی کی شعری کاوشیں ہیں۔ اس سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ سراج نے دکنی ادب کا بغور مطالعہ کیا تھا ان دونوں مثنویوں کے قصوں نے جنوبی ہند میں لوک کتھاوں کا مقام حاصل کرلیا تھا ۔ اور ان کے ہیرو سیف الملوک اور مہیار نے قومی سورماوں کی سی حیثیت اختیار کر لی تھی ۔

دکنی شاعری میں محبوب کا ایک مخصوص تصور ملتا ہے ۔ ابتدائی دور کے دکنی شعرا کی غزلوں میں محبوب اپنی صحیح جنس میں حقیقی خدوخال اور اصلی روپ میں ہر جگہ جلوہ گر نظر آتا ہے ۔ فارسی شاعری میں جذبات عشق کا اظہار مرد کی طرف سے ہوتا ہے ۔ دکنی شعرا نے اس تصور کو برقرار رکھا لیکن فرق یہ ہے کہ

مخاطب واضح طور پر عورت ہے دکنی شعرا اپنی غزلوں میں ارضی محبوب سے ہم کلام ہیں ان کے اشعار میں محبوب جسم و جاں کا ایک زندہ اور مادّی پیکر ہے عشق مجازی کا نشہ دکنی شعرا کے کلام میں اکثر جگہ جھلک گیا ہے شعرائے دکن محبوب کے لیے بالعموم تانیث کا صیغہ استعمال کرتے ہیں ۔ دکنی غزل گویوں کے یہاں حسن اپنی جلوہ سامانیوں ، اپنی کشش و جاذبیت اور اپنی صاعقہ پاشی کے ساتھ ساتھ اپنی حقیقی جنس میں بھی نمودار ہوتا ہے ۔ ان شعرائے نے محبوب کو گوری، سہیلی، گن بھری، موہنی ، سکی ، نار سندری اور پیاری جیسے الفاظ سے مخاطب کیا ہے حسن شوقی، محمد قلی قطب شاہ، نصرتی، عبداللہ قطب شاہ، غواصی اور ملک خوشنود کے کلام سے چند مثالیں پیش ہیں ۔

اچپل سندر سکی کوں ہمارا سلام ہے
جس کے ادہر میں شہدتے میٹھا کلام ہے
(ملک خوشنود)

جاناں تجھے جو دیکھت جگ چھند بھری کہتے ہیں
کوئی حور پدمنی کوئی کوئی شہ پری کہتے ہیں
(حسن شوقی)

چھبیلی سوں لگیا ہے من ہمارا
کہ اس بن نہیں ہمیں یک تل قرار
(محمد قلی قطب شاہ)

بولیا میں کئی دنوں سوں تری بندگی میں ہوں
بولی کہ میرا یونچ کتک ماہ وسال بول
(نصرتی)

چندر بدن کہیں تو کہی منہ سنبھال بول
سورج مکھی کہا تو کہی یوں نہ گھال بول
(عبداللہ قطب شاہ)

کہیا میں اے پری کیا ہے ترا یہ نرملا گالا
کہی دو حسن خوبی کے جہاں کے سور کا آلہ
(غواصی)

سراج کی شاعری میں دکنی روایات کے زیر اثر محبوب ایک مادّی اور مجازی حقیقت بن کر ہمارے سامنے آتا ہے۔ سراج کے کلام میں مجازی عشق کے تجربات کا جیسا تنوع اور رنگا رنگی نظر آتی ہے اس کی مثال اس دور کے دوسرے شعرا کے یہاں ملنی دشوار ہے سراج نے اس ارضی و مادّی محبوب کے لیئے اکثر جگہ گلبدن یا دلبر گلفام،جان سراج، سرو رعنا،شعلہ رو، گل باغ محبت یار، صنم اور دوست جیسے الفاظ و استعارے استعمال کیئے ہیں اپنے مجازی محبوب کے لیئے سراج بار بار گل بدن کالفظ استعمال کرتے ہیں۔

گل بدن نے دل لیا یک رنگ ہو
پھر تو کئی کئی رنگ دکھلا نے لگا

گل بدن کی خوش قدمی کو دیکھکر ہے پا بہ گل
سرو گلشن میں کہاں ہے خوبی رفتار یار

گل بدن کے فراق میں ہر شب
دل ہے آماج غم کے تاروں کا

مائل ہوں گل بدن کا مجھے سوں کیا عرض
کاکل میں اسکے قید ہوں سنبل سوں کس غرض

اور ایسے بیسیوں شعر کلیات سراج میں موجود ہیں جن میں شاعر نے کسی گلبدن کے حسن و جمال کی تعریف کی ہے اور اس سے اظہار عشق کیا ہے محبوب کو گل بدن ، شعلہ رو ، سرو رعنا ، اور دلبر گل فام کہنا غزل کی ان نئی روایات کی

نشاندہی کرتا ہے جو فارسی شاعری سے اثر پذیری کے نیتجہ میں اردو غزل کا جزو بنتی جارہی تھیں لیکن سراؔج ادبی روایات کے اس تسلسل سے کیسے دامن چھڑاتے جس کے نقوش ان کے تحت الشعور سے پیوست تھے سراج نے جہاں عجمی ترکیبوں سے محبوب کو مخاطب کیا ہے وہیں وہ بے ساختہ طور پر موہن، سجن، سلونا، پیو اور سری جن جیسے ناموں سے بھی اپنے دلبر ہوش ربا کو یاد کرتے ہیں۔

پیو کا جمال دیکھ ہوا چاک چاک دل
جیوں کے کتاں پہ عکس پڑے نور ماہ کا

کوئی میرا پیغام لے جاوے اگر موہن تلک
مہر سیں امید ہے شائد کہ دکھلائے جھلک

نین کی پتلی میں اے سریجن ترا مبارک مقام دستا
پلک کے پٹ کھول کر جو دیکھوں تو مجھ کو ماہ تمام دستا

گلی میں جس کی شور کر بلا ہے
سلونا شوخ ہے قاتل کسی کا

دل میرا پیو کے باج ہے بے کل
بیشتر کل میں آج ہے بے کل

ائے سجن تجھ برہ میں ہوں بے تاب
آتش غم سوں دل ہوا ہے کباب

نہیں لکھتا نار سیں کوچہ کے باہر من ہرن
اس گلی میں بس کہ ہے عاشق کی پیشانی کا نقش

لیکن فرق یہ ہے کہ سراؔج نے دکنی شعرا کی طرح محبوب کے لیئے صیغۂ تانیث کہیں نہیں برتا ہے یہ خصوصیت بعد کے دور میں ناپید ہوگئ تھی کلیات سراؔج میں ایک شعر بھی ایسا نہیں ملتا جس میں محبوب کے لیئے صیغۂ تذکیر استعمال

نہ کیا گیا ہو یہ اشعار ملاحظہ ہوں۔

شعلہ رو جام بہ کف بزم میں آتا ہے سراؔج	گردن شمع کو کب باک ہے ڈھل جانے کا
ہمارا دلبر گلفام آیا	قرار جان بے آرام آیا
بجا ہے بلبل و قمری جو نغمہ خواں آیا	کہ یار گلبدن و سرو نوجواں آیا
جب گیا توں سیر کوں بے خود ہوئے اہل چمن	سب طرف سیں سجدہ نقش قدم ہونے لگا
ہنستا ہے مجھ کو دیکھ کے وہ شوخ اے سراؔج	شاید کہ رنگ زرد میرا زعفران ہوا

سراج نے اپنے ایک شعر میں " دو رنگی " کو نہ پسند کرتے ہوئے یک رنگی کی صفت کو سراہا ہے اور کہتے ہیں۔

دو رنگی خوب نہیں یک رنگ ہوجا
سراپا موم ہو یا سنگ ہوجا

لیکن اپنی شاعری میں خود سراج اسی دو رنگی کا شکار نظر آتے ہیں یہ ان کے عہد کی ایک تہذیبی اور ادبی مجبوری تھی اور ہر عبوری دور کی طرح سراج کا یہ دور بھی ترک و اختیار ردو قبول اور اخذ و اجتناب کے بدلتے ہوئے معیاروں کی کار فرمائی کا زمانہ تھا جس میں فنکار کے لیئے اپنی راہ متعین کرنا آسان نہیں ہوتا وہ نئی منزل کی طرف گامزن ہوتا ہے لیکن ماضی کے راستے اُسے بار بار اپنی طرف بلاتے رہتے ہیں ماضی کی روایات اور حال کے امکانات کے درمیان اپنی تخلیقی شخصیت کا توازن برقرار رکھنا مشکل ہوجاتا ہے غالؔب بھی اپنے عہد میں اسی طرح کی مجبوری کا شکار تھے اور انہوں نے کہا تھا۔

ایماں مجھے روکے ہے تو کھینچے ہے مجھے کفر
کعبہ میرے پیچھے ہے کلیسا مرے آگے

لیکن سراؔج کے لیئے یہ کعبہ و کلیسا کا نہیں دو ادبی روایات کی کشمکش و تصادم کا مسئلہ تھا اور ان دونوں روایات میں سے کسی ایک کو مطلقاً ترک کر دینا سراؔج کے لئے آسان بھی نہ تھا۔ یہ دراصل ادبی روایات کی تشکیل و ارتقاء کا ایک اہم موڑ اور دور رس نتائج کا حامل مرحلہ تھا ہر تشکیلی دور کی طرح اس عہد

میں بھی قدیم و جدید ادبی رجحانات ایک دوسرے سے ہم آمیز اور باہم شیرو شکر ہو کر ایک نئے سانچے میں ڈھل جانا چاہتے تھے اور اس صورت حال نے اس دور کے ادب اور فرہنگ شعر اور ا سالیب اظہار کو لچکداری اور دو رنگی عطا کی تھی۔

سراؔج کے اشعار میں فارسی شاعری کی روایات سے خوشہ چینی کے نتیجہ میں بھی محبوب کا ایک بدلا ہوا تصور اپنی جھلک دکھاتا رہتا ہے فارسی شاعری کے زیر اثر عورت کی جگہ غزل میں ان بے ریش لڑکوں نے لے لی جو میخانوں میں ساقی گری کے فرائض انجام دیتے تھے کہیں محبوب وہ ترک سوار ہے جو سر پر طرہ لگائے ہاتھ میں شمشیر لیئے آمادہ قتال نظر آتا ہے سراؔج کے یہ اشعار ملاحظہ ہوں۔

عجب ہے خوشنما اس دلبر مخمور کا طرہ
رکھا ہے کمئیں مگر دستار اوپر نور کا طرہ

ہاتھ میں شمشیر لے آتا ہے وہ جلاد خود
عاشقوں کو عید قربان کی مبارک باد ہے

صنم جب چیرہ زرتار باندھے
جھلک میں کوچہ و بازار باندھے

وہ آفتاب آج مرے قتل پر سراؔج
شب دلیز پر سور ہوا کہا بجاہوا

کلیات سراؔج میں سبزہ آغاز محبوب کے خط سبز کا بار بار ذکر آتا ہے عبدالرسول خان سے سراؔج کی جذباتی وابستگی اور ان کی مثنوی بوستان خیال سے قطع نظر جس میں سراؔج ایک لالہ جی کے نو عمر لڑکے کی محبت میں گرفتار ہو جاتے ہیں اور افضل بیگ قاقشال کے بیانات کو نظر انداز کر دیں بھی تو اس سے انکار کی زیادہ گنجائش نہیں کہ سراج کی غزلوں میں ایسے اشعار خاصی تعداد میں موجود ہیں جن میں ان کا محبوب عورت نہیں امرد ہے شاید یہ المجاز وقنطرۃ الحقیقت کا ایک کرشمہ ہو سراؔج کے چند شعر یہ ہیں۔

نوخط کے خط پہ اس خط ریحاں کو دیکھکر
رکھتی ہے دور آہ سیں خط غبار شمع

عجب سے خط زمردنگار گلشن حسن
ہوئی ہے جس ستی افزوں بہار گلشن حسن

رہ سیر میں تبسم نو خط کی جائے قفصل
موج گل و تراوت ریحاں کوں دیکھ تو

دلبر نو خط نے دل لیکر کیا انصاف صاف
آرسی شاید ہے اس کو روبرو کرنا لگا

یاد میں سبز رخ کی روتا ہوں
کیوں نہ ہو اشک چشم گریاں تر

تیرے جورخ پہ نمودار ہے سیاہی خط
خبر بھی ہے اثر دود آہ کسکا ہے

یہ رجحان دکنی شاعری کی روایات سے یکسر مختلف ہے کیونکہ جیسا کہ کہا جاچکا ہے دکنی شعرا کے کلام میں محبوب عورت ہے جو اپنی صحیح جنس اور اپنے اصلی خدوخال میں ابھرتی نظر آتی ہے اس کے برخلاف ولّی اور سراؔج کی شاعری میں یہ پہچاننا مشکل ہے کہ محبوب کہاں خدا کہاں عورت اور کہاں اورامرد ہے دکنی غزل میں محبوب کا جو تصور ملتا ہے وہ اپنی بعض خصوصیات کے اعتبار سے منفرد ضرور ہے ان شعرا کے یہاں محبوب نہ محض پرچھائیں ہیں نہ روایت کی پیداوار اور نہ کسی فلسفیانہ انداز نظر اور متصوفانہ تصور کی نمائندگی کے لیئے استعمال ہوا ہے وہ گوشت پوست کا جیتا جاگتا مادی اور مجازی محبوب ہے یہ امر تعجب خیز ہے کہ دکن صوفیانہ تعلیمات کا مرکز رہا شہبار بلند پرواز خواجہ بند نواز اور ان کے سلسلہ کے متعدد بزرگوں نے نثر میں کئی رسائے اور مثنویاں متصوفانہ تصورات کی توضیح و تشریح کے سلسلے میں سپرد قلم کی ہیں لیکن دکن کے غزل گو شعراء نے اپنے اشعار میں صوفیانہ واردات اور باطنی تجربات کی ترجمانی کم اور مجازی محبت کے جاں گداز تجربات اور اس کے معرکوں کی عکاسی زیادہ کی ہے دکنی شعرا نے حسن کا عارفانہ اور مجرد تصور پیش نہیں کیا بلکہ وہ ارضی عشق کو زندگی کی ایک اہم اور

ناگزیر حقیقت کے روپ میں دیکھتے اور محسوس کرتے ہیں اس لیئے دکنی شاعری میں محبوب کی متحرک اور گویا تصویریں دیکھائی دیتی ہیں — یہاں محبوب خیالی پیکر یا کسی ماورائی کیفیت کا نام نہیں وہ ایک ٹھوس اور مرئی حقیقت بن کر اپنی ساری ارضیت کے ساتھ نمودار ہوتا ہے ولی کے بعد سراج نے اردو غزل کو صوفیانہ تصورات اور مشاہدہ باطن کے متنوع اور رنگارنگ مرقعوں سے سجادیا سراج کی آشفتہ مزاجی ان کی صوفیانہ افتاد طبع درویشانہ طرز زندگی کے تجربات اور عارفانہ سوز و گذار نے ان کی غزلوں کو اخلاقی عناصر اور صوفیانہ نکات اور اسرار و رموز سے مالامال کر دیا ہے سراج کی صوفیانہ واردات اور وارفتگی شوق کے سفر کی ابتداء اور انتہا کا اندازہ ان کے اشعار سے لگایا جاسکتا ہے پہلا شعر ہے۔

خیالات نیرنگ چشم صنم سیں
ہے شیشے میں دل کے پری کا تماشا

مجھے صحن گلشن میں تم مت دکھاو گل و نرگس عبہری کا تماشا، شیشے میں دل کے پری کا تماشہ دیکھنے والے اس اہل نظر اور اہل بصیرت کا سفر شوق۔

خبر تحیر عشق سن نہ جنوں رہا نہ پری رہی
نہ تو تو رہا نہ تو میں رہا جو رہی سو بے خبری رہی

کے عالم از خود رفتگی پر ختم ہوتا ہے سلطان اور شغلی کے کلام سے قطع نظر حسن شوقی، ملک خوشنود اور نصرتی و غواصی وغیرہ کے کلام میں صوفیانہ مضامین کی حیثیت "برائے شعر گفتن خوب است" سے زیادہ نہیں معلوم ہوتی محمد قلی قطب شاہ اور عبداللہ قطب شاہ کے کلام میں متصوفانہ اشعار کا فقدان ہے محمد قلی نے تو صاف کہہ یا تھا کہ۔

حقیقی پیا کوں مجازی ستی
ملادے جو کوئی تو پاوے عذاب

اور اس طرح غزل میں صوفیانہ مضامین پیش کر کے سراج نے دکنی شاعری

کے روایتی اسلوب فکر سے انحراف کیا اور اردو شاعری کی زمین سنجیدہ فلسفیانہ اور متصوفانہ مضامین کے لیئے ہموار کی ۔ سراج کے چند اشعار سے جو درج ذیل ہیں مسائل تصوف سے ان کی دلچسپی اور شغف کا اندازہ ہو سکتا ہے ۔

جس کا دل شوق میں جوں آیینہ حیران نہ ہوا — سب ہوا لائق ہم چشمی جاناں نہ ہوا
حیف ہے اس بینی — چشم باطن کو جو کوئی وا نہ کیا
صنم ہزار ہوا تو وہی صنم کا صنم — کہ اصل ہستی نابود ہے عدم کا عدم
جو چڑھا دار پر ہوا منصور — یہ محبت کی پہلی منزل ہے

ترے جوش حیرت حسن کا اثر اس قدر سین عیاں ہوا
کہ نہ آئینہ میں رہی جلا نہ پری کوں جلوہ گری رہی

نور جاں فانوس جسمی سین جدا کب ہے سراج
شعلہ تار شمع سے کہتا ہے من حبل الورید

سب جگت ڈھونڈ پھرا یار نہ پایا لیکن
دل کے گوشے میں نہاں تھا مجھے معلوم نہ تھا

دکنی شعرا ارضی تجربات اور فرد کی بشری خصوصیات کو لائق توجہ تصور کرتے ہیں انہوں نے محبوب کے لب و رخسار اور زلف و ابرو کی دلکشی اور سحر طرازی ہی کی تعریف نہیں کی بلکہ وہ بڑی بے باکی اور صداقت پسندی کے ساتھ حسن کی ان تمام رعنائیوں کی مصوری کرتے ہیں جو انہیں مسحور کر دیتی ہیں ۔ اس طرز اظہار نے دکنی شعرا کی غزلوں میں عریانی اور بیباکی کا عنصر شامل کر دیا ہے دکنی غزلوں میں محبوب کا سراپا بار بار ہمارے سامنے آتا ہے محبوباؤں کے یہ مرقعے اجنتا اور کھجوراہو کے وہ خوبصورت پیکر ہیں جن کی اخلاقی قدر قیمت سے بحث کی جا سکتی ہے لیکن ان میں کلاسیکی آرٹ کے جو جوہر چھپے ہوئے ہیں ان کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا اس سراپا نگاری نے دکنی شاعری کو مسلسل غزلوں سے نواز اور تسلسل خیال اور ارتباط مضامین دکنی غزل کا ایک اہم صف بن گیا

ہے سراج نے مسلسل غزل گوئی کے فن سے دلچسپی کا اظہار نہیں کیا ہے اور نہ سراپا نگاری کو اپنی غزل میں جگہ دی ہے یہ سچ ہے کہ سراج کے یہاں "خبر تحیر عشق سن نہ جنوں رہا نہ پری رہی"

کے طرز کی بعض غزلیں ایک ہی موڈ اور ایک ہی موضوع پر کہی ہوئی محسوس ہوتی ہیں لیکن سراپا نگاری کی کوئی قابل توجہ مثال کلیات سراج میں نظر نہیں آتی اور دکنی غزل گوئی کی اس روایت کا سراج کے یہاں کہیں سراغ اور نشان نہیں ملتا۔

عہد سراج ایک مخصوص مزاج کا حامل تھا عجمی روایات اپنا رنگ جما رہی تھیں اور یہ تاریخ و تہذیب کا ایک اہم تقاضہ بھی تھا اسالیب، لفظیات، طرز فکر اور امیجری عجمی تصور شعر کی زد میں آچکے تھے اس نئی رفتار کی چاپ اشعارِ سراج میں صاف سنائی دیتی ہے۔

سراج کے یہاں نئی فارسی ترکیبیں اسی رجحان کی غماز ہیں گل گلشن خوبی، بہار مراد، جان نظر، دریا حسن، لالہ گلزار جان، چشم انتظار محو تمنا، لایق ہم چشمی جانان، وحشی سحر جنوں، مصحف رخسار، بہار وصل، گوشہ محراب ابرو، نیش غفلت، شوخ سمن بو، کمند حلق گیسو، خیال عارض گل رنگ، چشم الطاف، گنج ازل اور دلبر آئینہ رو جیسی بیسیوں ترکیبیں کلام سراج میں زبان اور طرز فکر کے بدلتے ہوئے زاویوں کی عکاسی کرتی ہیں قدیم دکنی شاعری کے مقابلے میں زبان اور طرز ادا کے اعتبار سے سراج کا کلام نئے لب و لہجہ کا رہین منت معلوم ہوتا ہے قدیم دکنی شعرا نے جس اسلوب کو پروان چڑھایا تھا اس میں سنسکرت ماخذ اور اس کے تت سم اور تت بھو الفاظ سے خوشہ چینی کا رجحان نمایاں تھا لیکن رفتہ رفتہ اس کا سحر باطل ہو رہا تھا کلام سراج کا ایک قابل لحاظ حصہ فارسی آمیز اسلوب اور ایرانی فضا سے اثر پذیری کی ترجماں ہے۔

ارے شراب خرد کے کیفی نہ کرتی تو دعوے پختہ مغزی

مئے محبت کا جام پی تو کہ اب تلک ظرف خام ہیگا

عاشق زار کو سب چاہ زنخداں تیرا
بوالہوس آرزو چشمۂ حیواں نہ کیا

چراغ مہ سین روشن ترہے حسن بے مثال اس کا
کہ چوتھے چرخ پر خورشد ہے عکس جمال اس کا

کیاسبب دیکھ رہا آئینہ اے شوخ تجھے
کیوں پشیمان نہ ہوا سربہ گریباں نہ ہوا

اب تلک مجھکو کسی شخص کے چہرہ کا خیال
صورت آئینہ جاں نہ ہوا تھاسو ہوا

آب رواں ہے حاصل عمر شتاب رو
لوح فناپہ نقش نہیں ہے ثبات کا

اس سے یہ ثابت کرنا مقصود نہیں کہ سراج نے دکنی روایات سے اپنے فن کا رشتہ پوری طرح منقطع کرلیا تھا۔

نیا لب ولہجہ اور نیا محاورہ دراصل قدیم روایات کا ایک تاریخی اور لسانی تسلسل تھا کلیات سراج میں ایسے اشعار قابل لحاظ تعداد میں موجود ہیں جن پر دکنی شاعری کی روایات کی چھاپ نظر آتی ہے۔

پیو کا کاکل ہے ناگنی کالی — کیابلا میرے جیوکو ہے پالی
تصور تجھ بھواں کا اے صنم سمرن ہوا من کا — سدا دیول کی پوجا کام ہے ہر اک برہمن کا
آیا پیا شراب کا پیالہ پیاہوا — دل کے دیے کی جوت سے کاجل دیا ہوا
برہ کا جان کندن ہے نپٹ سخت — دکھا اس وقت پر دیدار موہن
کیا بلا سحر ہیں سجن کے نین — ہے خجل اس انگے ہرن کے نین
تیرے دونین ہیں چنچل چھبیلے — رسیلے رس مسے بانکے کٹھیلے
پتلی ہماری نین جھروکے میں بیٹھ کر — بیکل ہو جھانکتی ہے پیارا کب آئیگا

سراج کی ایسی غزلوں میں ہندوی لفظیات ان کی فرہنگ شعر کا غالب عنصر نظر آتی ہے اور ان میں فارسی لغات کی پیوند کاری طرز ادا کو انفرادیت عطا کرتی ہے۔

دکنی شعرا نے مراعاۃ النظیر، تضاد، حسن تعلیل، تنسیق الصفات تجاہل عارفانہ اور تشبیہات و استعارات کے برجستہ استعمال سے اشعار کے صوری اور معنوی حسن میں اضافہ کیا ہے ان میں بھی مقامی تہذیب کے مظاہر اور ہندوستانی تصورات کی جھلک دیکھی جاسکتی ہے محبوب کی مست آنکھوں کی حرکت کو کنول کے پتے پر پانی کے متحرک قطروں سے تشبیہہ دینا یا آنکھوں کی چلبلاتے سپولے اور دو ممولے یا کنجن کہنا چہرہ پر بکھری ہوئی زلفوں کو پانی پر جھومتے ہوئے ناگ سے تشبیہہ دینا کیسر کے ٹیلے کو ڈنکر کہنا ناخوں کے لیئے بیر بہوٹی کا استعارہ استعمال کرنا اور روشن چہرہ پر لہرائی ہوئی زلفوں کو کفر کی دیوالی سے تعبیر کرنا ظاہر کرتا ہے کہ دکنی شعرا کے مشبہ اور مشبہ بہ دونوں ہندوستانی معاشرت اور ماحول سے ماخوذ ہیں ہندوستان کے دریا، پرند اور سبزہ و گل دکنی شعرا کی تشبیہات اور ان کے استعاروں میں سمٹ آئے ہیں جن سے اندازہ ہوتا ہے کہ ان کی شعری فکر میں مقامی رنگ نے اہم حصہ لیا تھا۔ دکنی شعراء فطرت سے بہت قریب نظر آتے ہیں اور انہوں نے مظاہر قدرت چاند، ستارے، سورج، پرند، پھل پھول اور نباتاتی موجودات سے اپنے استعاروں اور تشبیہات کے لیئے مواد اکٹھا کیا ہے۔

اشعارِ سراؔج سے دکنی شاعری کی اس روایت کی پذیرائی کا ثبوت نہیں ملتا سراؔج کی تشبیہات اور ان کے استعارات عجمیت کے رنگ میں ڈوبے ہوئے ہیں ان میں ندرت و تازگی موجود ہے اور یہ تشبیہات اور استعارات فارسی کی شعری روایات سے اثر پذیری کے آئینہ دار ہیں چند مثالیں ملاحظہ ہوں۔

آہو دل کہ وحشی صحرائے عقل تھا
تجھ زلف کا شکار ہوا کیا بجا ہوا

لگے گا سنگ عجلت شیشہ ناموس پر ترے
عبث ہم بے گناہوں کو نہ کر بدنام اے واعظ

دل کو اب دامن صحرائے جنوں یاد آیا
عقل کے دام سیں اس صید گرفتار کوں کھول

یا برگ گل پہ سبزۂ سیراب ہے عیاں
یا لعل لب پہ خط زمر نگار ہے

سراؔج کی تشبیہات اور ان کے استعاروں میں ہندوستانی عنصر کی جگہ عجمی میلانات بروکار آئے ہیں سرخی اشک کو بہ از لعل بدخشانی کہنا گیسو کو مشک ختن سے تعبیر کرنا کان یمن یا آب یمن کا ذکر اس امر کا شاہد ہے کہ سراؔج نے تشبیہات اور استعارات کا مواد ہندوستان سے اخذ نہیں کیا ہے بلکہ ختن، یمن اور بدخشان سے مستعار لیا ہے۔

سرخی اشک بہ از لعل بدخشانی ہے
چشم پرخوں کو ں میری کان یمن کیا کہیے

سن نام تجھ نگین لب لعل کا صنم
کان یمن سیں آب عقیق یمن گئی

تماشہ دیکھ زلف من ہرن کا
اگر مشک ختن کی آرزو ہے

لیکن حقیقت یہ ہے کہ اشعار سراؔج میں ایرانی ماحول سے ماخوذ استعارے اور تشبیہات میں وہ جاذبیت اور رچاو کی کیفیت نہیں جو سراؔج کی اُن تعداد میں بہت کم تشبیہوں اور استعاروں میں ہے جو مقامی رنگ، ہندوستانی فضاء اور ہندوستانی تناظر کے عکاس ہیں ان میں اجنبیت کی بجائے ایک مانوس پس منظر کا احساس کارفرما دکھائی دیتا ہے یہ اشعار ملاحظہ ہوں۔

آج کی رات میرا چاند نظر آیا ہے
چاندنی دودھ سی چٹکی ہے میرے آنگن میں

رخسار یار حلقۂ کاکل میں ہے عیاں
یا چاند ہے سراجؔ اماوس کی رات کا

لب پہ تیرے بلاق کا موتی ہے
ہے چراغ دکان حلوائی

بھنورا برہ داغ کا ہوئے اس میں جانشین
جب آب اشک تازہ یہ دل کا کنول کرے

میری دو چشم کے آنسو ہیں جمع دامن میں
کہ ایک گھاٹ پہ دونوں ندی کا سنگم ہے

دانہ اشک مرا تار پلک میں موہن
روز سمرن ہے ترے نام کی مالا کرنے

ان اشعار میں فارسی الفاظ کا تناسب بھی کم ہے اور دکن کے قدیم سخن گستروں کے لب ولہجہ کی گونج سنائی دیتی ہے۔

مختصر یہ کہ سراج کا عہد عجمی روایات اور ہندوستانی تصورات کی آمیزش اور سنجوگ کا عہد تھا اور اس تہذیبی امتزاج کے زیراثر جو نئے ادبی عناصر تشکیل پارہے تھے ان میں قدیم میلانات کی کارفرمائی کا عکس بھی موجود ہے اور جدید رجحانات کا اثر و نفوذ بھی اور اس طرح سراج نے دکنی روایات شاعری اور نئے ادبی رجحانات دونوں سے اپنی شاعری کو آب و رنگ عطا کی ہے سراج نے اردو غزل کی بنیادوں کو استوار کیا اور اردو کی کلاسکی غزل کے فنی خدوخال متعین کیئے اسالیب اور روایات کی پذیرائی کے اعتبار سے سراج کی شاعری میں دھوپ چھاؤں کی سی کیفیت پیدا ہوگئی ہے اور یہ گنگا جمنی طرز اردو شاعری کے تعمیری و تشکیلی دور اور اس کے ارتقائی سفر کی نشاندھی کرتا ہے۔

اردو نظم میں طنز و مزاح کے جدید رجحانات

آج ہماری تہذیبی ، اخلاقی ، اور سماجی زندگی ، تیز رفتار تبدیلیوں ، تہہ دار پیچیدگیوں اور معاشرتی روابط کے مسلسل تغیرات اور الجھنوں کی زد میں ہے ۔ تمدنی زندگی کے اس دباؤ اور ہیجان خیز کیفیت نے فکر و احساس کو مختلف زاویوں سے متاثر کیا ہے ۔ زندگی کی گہماگہمی اور عدیم الفرصتی نے " فرصت کاروبار شوق " ہی کو نہیں " ذوق نظارہ جمال " کو بھی متاثر کیا ہے ۔ عام آدمی اس بھاگ دوڑ میں اپنے گرد پھیلی ہوئی معاشرتی زندگی کے بہت سے مسائل پر توجہ کرنے اور ان کی کجروی اور ناہمواری کا تجزیہ کرنے کی طرف زیادہ مائل نظر نہیں آتا ۔ مزاح و طنز نگار ہمارے ذہن کو ان مسائل پر صحت مندانہ انداز میں سوچنے کی ترغیب دیتے ، ہمارے خوابیدہ احساسات کو بیدار کرتے ، فہم و ادراک کو جلا دیتے اور تنقید حیات کی طرف متوجہ کر سکتے ہیں ۔ ہر معاشرے میں طنز و مزاح ، قومی مزاج اور زبان و اسلوب کے مخصوص اصولوں کے تحت فروغ پاتا اور وقت

کے ترنم پر رقص کرتا رہتا ہے سماج میں ثقافتی اور عصری رجحانات طنز و ظرافت کے معیار مقرر کرتے اور ادب میں ان کے علائم اور ابلاغ و ترسیل کے وسیلوں پر مہر قبولیت ثبت کرتے رہتے ہیں ۔یہی وجہ ہے کہ ہر عہد میں طنز و مزاح کے ادبی پیکر اور سانچے بدلتے رہے ہیں ۔ ضلع جگت ، جلی کٹی ، ہزل گوی ، پھبتی ، تمسخر اور استہزاء ، چٹکلے بازی اور لطیفہ گوی کے دور سے گزر کر اب اردو ادب طنز و مزاح کی نئی منزلوں کی طرف گامزن ہے ۔

" اودھ پنچ " نے اردو شاعری کو طنز و مزاح کا ایک نیا انداز عطا کیا تھا ۔ کارٹون کی پیش کشی کا سہرا بھی ان ہی ظریف فنکاروں کے سر ہے " اودھ پنچ " کے شعراء نے مزاح کے پردے میں اپنے عہد کی بے راہ روی ، بے اعتدالی اور غیر متوازن سماجی اور ثقافتی رویئے کو ہدف تنقید بنا یا تھا آسکر وائلڈ (Oscar Wilde) نے کہا تھا " اگر کسی سے سچی بات کہلوانی ہو تو اسے ایک نقاب دے دو " ظرافت ایسی ہی ایک نقاب ہے " اودھ پنچ " کے شاعروں نے فرد کی کمزوریوں اور لغزشوں پر تنقید کر کے اسے خود آگہی کی طرف مائل کیا ۔ ان کی شعری تخلیقات میں سماجی شعور اور زندگی کی قابل احترام قدروں کا احساس ضرور موجود تھا لیکن وہ اپنے مزاح میں توازن نہ رکھ سکے ۔ اکبر الہ آبادی کی ادبی کاوشیں ، طنز و ظرافت کی راہ میں سنگ میل کی حیثیت رکھتی ہیں ۔ انھوں نے اردو شاعری میں مزاح کے ایک نئے رجحان کا اضافہ کیا اور اسے درجہ کمال تک پہنچایا اُس وقت کے ہندوستانی سماج میں تہذیب و تمدن ، فلسفہ واخلاق اور شعور و ادراک میں نئے اور پرانے کی تفریق پہلی مرتبہ پوری شدت کے ساتھ ابھری تھی ۔ ہر سوسائٹی شکست و ریخت اور تعمیر کی اس کٹھن منزل سے گزرتی ہے ۔ اس وقت قدیم تصورات کے متبعین بڑی ذہنی کشمکش میں مبتلا ہو جاتے ہیں اس لیے کہ نئی نسل کے لیے یہ " ایک جام اور " کا سوال ہوتا ہے جبکہ قدیم کلچر کے رسیا ترک و اختیار اور رد و قبول کی الجھن کا شکار ہو جاتے ہیں ۔ اکبر اسی نسل سے تعلق رکھتے تھے ۔

انھوں نے اپنے مخصوص نقطہ نظر سے اخلاقی اقتدار، تہذیبی میلانات اور تاریخی محرکات کا تجزیہ کرنے کی کوشش کی۔ یہ صحیح ہے کہ اکبؔر کے یہاں طنز و مزاح کی وہ گمبھیر کیفیت نہیں جو "خالص ذہانت" کو متاثر کرسکے اور جو برگسان کے الفاظ میں مزاح کا ترقی یافتہ روپ ہے۔ اس کے باوجود اکبؔر کا یہ کارنامہ کچھ کم اہم نہیں کہ انھوں نے غیر متوازن جدت پرستی، غلامانہ ذہنیت، انتہا پسندی اور کورانہ تقلید کے بے مہار جذبے پر طنز و مزاح کے ذریعے سے قابو پانے کی کوشش کی۔ اکبر کا فن وٹ (Wit) کی طرف زیادہ مائل تھا اور اسی کے وسیلے سے انھوں نے اپنے طنز و مزاح کو تقویت پہنچائی ہے۔ اکبؔر کے اکثر اشعار لفظی ظرافت کے اچھے نمونے ہیں۔ روز مرہ زندگی میں استعمال ہونے والے انگریزی الفاظ کے مضحک پہلوؤں کو انھوں نے خوب جانچا اور پرکھا لیکن اعلیٰ ظرافت الفاظ کی بازیگری اور الٹ پھیر کی زیادہ متحمل نہیں ہو سکتی۔ وہ تعمق و تفکر کی پروردہ ہوتی ہے ورنہ بین (Ban) کے الفاظ میں وہ "لفظوں کا کھیل" بن کے رہ جائے گی۔ اکبؔر کے اُن اشعار میں معنویت اور گہرائی نظر آتی ہے جن میں نئے علائم (Symbols) اور پرانی علامتوں کے نئے اطلاقات کی مدد سے انھوں نے اپنے تہذیبی شعور کا اظہار کیا ہے۔ اکبر کی ظرافت کا حسن ان کی مرصع کاری، اچھوتی تشبیہات ان کے مخصوص قوافی اور انگریزی الفاظ کے برمحل استعمال میں پوری طرح اجاگر ہو سکا ہے۔ انیسویں صدی کی تیسری دہائی تک پہنچتے پہنچتے۔ "اودھ پنچ" کا شیرازہ بکھرنے لگا اور حکیم ممتاز حسین عثمانی کے لیے اس کو جاری رکھنا مشکل ہو گیا۔ ان حالات میں ۱۹۳۱ء میں "سرپنچ" جاری ہوا اور بہت جلد اس نے اپنے کالموں، کارٹونوں اور مزاحیہ تخلیقات سے اردو داں طبقے کو اپنی طرف متوجہ کر لیا۔ ظریفؔ لکھنوی، چودھری محمد علی شہبازؔ اور احمقؔ پھپھوندوی وغیرہ نے "سرپنچ" کی آبرو رکھ لی۔ ان فنکاروں میں ظریف کا کلام اپنی منفرد خصوصیات کی وجہ سے ایک خاص اہمیت رکھتا ہے۔ ظریفؔ لکھنوی کا مزاحیہ کلام "کلام ظریف"،

"مزاحِ ظریف" ، "ظرافت ظریف" اور "فرمان ظریف" کے عنوانات سے شائع ہوا کرتا تھا۔
"سرپنچ" سال نو کے موقع پر "سرپنچ گزٹ" شائع کرتا ۔ جس میں شعراء کو خطابات
دیئے جاتے تھے ۔ ظریفؔ کے لیے "ملک الشعراء" کے خطاب کی تجویز سے اندازہ ہو
سکتا ہے کہ "سرپنچ" کے مزاح نگاروں میں ان کا کیا مقام تھا ۔ ظریف کی طبیعت
میں بلا کی شوخی اور ظرافت تھی ۔ ان کے طنزیہ اشعار کا لب و لہجہ نرم ، تیکھا اور پر
اثر ہے ۔

اودھ پنچ کے بعد ہمارا مزاح ایک نئے دور میں داخل ہوتا ہے شبلی ظفر علی
خان، ریاض خیر آبادی اور اقبال کی شاعری ایک نئے رجحان کا پتہ دیتی ہے ۔ ان
کے اشعار اردو کے مزاح اور طنز میں ایک خوشگوار اضافہ ہیں ۔ طنز کی کاٹ مزاح
اور وِٹ (WIT) سے زیادہ تیز اور خطرناک ہو سکتی ہے کیونکہ اس کا اوچھا وار خود شاعر اور
ادیب کو گزند پہنچا سکتا ہے ۔ شبلیؔ میں وہ نفاست مذاق اور وہ ذہانت موجود تھی
جس نے طنز نگاری میں ان کی اچھی رہبری کی ۔ شبلیؔ کے تعلیمی ، تہذیبی اور سیاسی
تصورات کے صحیح یا غلط ہونے سے بحث کی جا سکتی ہے لیکن ان کے طنز کی
نشتریت کے متعلق دو رائیں نہیں ملتیں ۔ ظفرؔ علی خان اور اقبالؔ کے طنزیہ اشعار
میں سیاسی اور تہذیبی مظاہر پر چوٹیں ہیں ۔ اقبالؔ کا نقطۂ نظر فلسفیانہ بصیرت ،
ژرف نگاہی اور نکتہ رسی کا مظہر ہے ان کے طنز کی تان انسان دوستی ، اصلاح
پسندی اور آفاقی تصورات پر ٹوٹتی ہے وہ "تہذیب حاضر" کو "انسانیت کے جوہر"
سے محروم نہیں دیکھنا چاہتے تاکہ "زاغوں کے تصرف" سے "عقابوں کے نشیمن"
بچے رہیں ۔ ظفر علی خان اور اقبال اپنی شاعری میں نشتر زن بھی نظر آتے ہیں اور
مرہم ساز بھی ۔ وہ "بتانِ عصر حاضر میں" ، "ادائے کافرانہ" اور "تراش آذرانہ"
دیکھنے کے آرزو مند ہیں ۔ ریاض نے اردو غزل کے روایتی ہدف یعنی ناصح اور
محتسب کو موضوع سخن بنایا ہے ۔ ان کا طنز بہت شائستہ اور لطیف ہے اور اکثر
جگہ مزاح کی سرحدوں کو چھونے لگتا ہے ۔

احمق پھپھوندوی، جوش ملیح آبادی، چراغ حسن حسرت، عاشق محمد غوری اور پنڈت ہری چند اختر نے طنز و مزاح میں نئے گل بوٹے کھلائے۔ ان کے پیش نظر اصلاح تمدن کا مقصد ہے اور وہ فرد کی محرومی، نارسائی، خود فریبی اور جذباتی ناآسودگی کو اپنی طنز و ظرافت کا نشانہ بناتے ہیں اور ایک بہتر ہئیت اجتماعی کے خواب دیکھتے ہیں ان کی شعری تخلیقات میں سیاسی، تاریخی اور سماجی ادراک اور عصری تقاضوں کا احساس موجود ہے۔ دوسری جنگ عظیم اور تقسیم ملک کے باعث بعض نئے مسائل اور نئے رجحانات نے جنم لیا۔ وزیر آغا کے خیال میں یہ دور ظرافت کے ایک نئے رجحان کا نمائندہ ہے۔ جس میں سماجی طنز زیادہ بھرپور اور جامع محسوس ہوتا ہے۔ اقتصادی مسائل، ہجرت اور الاٹمنٹ سیاسی زندگی کے ہیجان خیز میلانات، عظیم قوتوں کے درمیان سرد جنگ اور ریشہ دوانیوں نے سماجی زندگی کو ایک نئے طوفان سے آشنا کیا چنانچہ اس دور کے شاعروں کے یہاں طنز کا ایک نیا لب و لہجہ اور نئے تیور ملتے ہیں۔ انھوں نے قومی اور بین الاقوامی بے اعتدالیوں کو منظر عام پر لانے کی کوشش کی۔ وہ چور بازاری، ناانصافی، سیاست کی ہلاکت خیزی اور سماج کے بے تکے اور بے ہنگم عناصر پر طنز کے تیر برساتے ہیں۔ سید محمد جعفری کی نظم "یو۔ این۔ او" ضمیر جعفری کی " وبائے الاٹمنٹ " اور مجید لاہوری کی نظم " ماڈرن آدمی " اس کی اچھی مثالیں ہیں خضر تمیمی حسین میر کاشمیری اور شاد عارفی کے طنز میں گہرائی اور تیکھا پن موجود ہے

جدید دور میں اردو طنز و مزاح کے بعض اہم رجحانات منظر عام پر آئے ہیں پیروڈی کے فن اور تحریف نگاری کی جدت طرازیوں نے ہمارے فکاہی ادب کو بعض نئے زاویوں سے متاثر کیا ہے۔ انگریزی میں انیسویں صدی اور اردو میں بیسویں صدی پیروڈی کے فروغ کا زمانہ ہے۔ اردو میں اس کی ابتداء کا سہرا بعض ادیبوں کے خیال میں " اودھ پنچ " کے نظم نگاروں کے سر ہے۔ تربھون ناتھ ہجر نے غالب کی غزل جس کا مطلع ہے۔

پھر کچھ اک دل کو بیقراری ہے
سینہ جو یائے زخم کاری ہے

کی اپنے مخصوص انداز میں پیروڈی لکھی تھی ۔اپنے زمانے کے معاشی مسائل کو پیش نظر رکھتے ہوئے ہجر کہتے ہیں ۔

اک مہینے سے چپکے بیٹھے ہیں
واہ کیا واقعہ نگاری ہے
کیا کریں اب بچارے اپرنٹس
رات دن شغل آہ وزاری ہے
ہائے تخفیف اور ٹیکس کے بیچ
رو چکے سب ہماری باری ہے

کچھ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ترقی پسند تحریک کے عروج کا زمانہ اردو میں پیروڈی کے فن کے پوری طرح ابھرنے اور نشوو نما پانے کا دور ہے اس کی ایک وجہہ یہ بھی تھی کہ ترقی پسند شاعروں نے ہئیت اور ٹکنیک کے نئے تجربوں کو اپنی شاعری میں جگہ دی تھی ۔آزاد نظم پر انھوں نے بطور خاص توجہ کی تھی اس لیے کہ اس میں ردیف و قوافی کی کڑی بندشوں کو جو خیال کی آزاد روی میں رکاوٹ ثابت ہوتی تھیں ، درخور اعتناء نہیں سمجھا تھا۔اس رویئے لی بنیاد اس تصور پر تھی کہ روایتی شاعری میں ردیف و قافیہ سے جو صوری حسن اور ترنم پیدا کیا جاتا تھا وہ الفاظ کے آہنگ (Cadence) اور ان کی برجستہ جھنکار کے ذریعے سے بھی ممکن تھا ۔ بعض انتہا پسند شاعروں کے یہاں جنسی حقیقت نگاری کی اتنی بہتات اور جدت پرستی کے غلط تصور میں فنی لوازم اور شاعری کی ہئیتی اور صوتی خوبیوں سے اتنی غفلت برتی گئی تھی کہ طنزنگاروں نے اس بے اعتدالی پر انھیں ٹوکا اور ان کے مخصوص طرز ادا ، لفظیات ، ان کی سہل انگاری، گنجلک ابلاغ اور علائم کے ابہام اور اجنبیت کے آئینے میں انھیں ان کے فن کا عکس دکھایا تا کہ وہ

اس کے خدوخال کے بھدے پن کو محسوس کر سکیں۔کنھیا لعل کپور نے " غالب جدید شعراء کی مجلس میں " لکھا جس میں جدید شاعری پر طنزیہ نظمیں بھی تھیں سید محمد جعفری اور فرقت کاکوروی کی کاوشیں بھی اس سلسلے میں اہمیت رکھتی ہیں ۔

راجہ مہدی علی خان ، دلاور فگار ، واہی ماچس لکھنوی ، راہی قریشی ، مائل لکھنوی اور ہلال سیوہاروی ایسے شعراء ہیں جنھوں نے مزاح نگاری میں اپنی انفرادیت منوائی ہے ۔ واہیؔ، خضرؔ تمیمی ، کپورؔ ، عاشق محمد غوری اور پنڈت ہری چند اخترؔ نے پیروڈی لکھنے میں بڑی ذہانت ، جودت طبع اور پختہ فنی شعور کا ثبوت دیا ہے ۔

پیروڈی کی ایک اہم شرط یہ ہے کہ جس تخلیق پر توجہ مرکوز کی جارہی ہو وہ اتنی مقبول اور مشہور ہو کہ قاری کا ذہن اصل کی طرف فوراً رجوع ہو سکے یہی وجہ ہے کہ انگریزی اور اردو میں صرف چوٹی کے شعراء اور قد آور ادیبوں کی تخلیقات کو پیروڈی کے لیے منتخب کیا گیا ہے ۔ فیض کی نظم " تنہائی " کی پیروڈی کنھیا لعل کپور نے اس طرح کی ہے ۔۔

فون پھر آیا دل زار نہیں فون نہیں
سائیکل ہو گا کہیں اور چلا جائے گا

ڈھل چکی رات اترنے لگا کھمبوں کا بخار
کمپنی باغ میں لنگڑانے لگے سرد چراغ

تھک گیا رات کو چلا کے ہر اک چوکیدار
گل کرو دامن فرسودہ کے بوسیدہ چراغ

یاد آتا ہے مجھے سرمۂ دنبالہ دار
اپنے بے خواب گھروندے ہی کو واپس لوٹو

اب یہاں کوئی نہیں کوئی نہیں آئے گا

میر، غالب ظفر اور داغ کی مقبول خاص و عام غزلوں کی بھی پیروڈیاں لکھی گئی ہیں ۔ بہادر شاہ ظفر کی مشہور غزل

لگتا نہیں ہے دل مرا اجڑے دیار میں
کس کی بنی ہے عالم ناپائیدار میں

کی راجہ مہدی علی خان نے اچھی پیروڈی لکھی ہے ۔

اکثر صورتوں میں پیروڈی کا محرک اصلاحی مقصد رہا ہے ۔ غالب کی طرز بیدل کی "قیامت" سے انہیں بعض ہم عصر شاعروں نے تحریف کے ذریعے سے ہی واقف کرایا تھا اور مشکل پسندی اور تعقید معنوی سے انھیں نجات دلانے کی کوشش کی تھی ۔ موجودہ دور کے ظریف شاعروں کے یہاں اسی اصلاحی مقصد کی جھلک موجود ہے ۔ یہ پیروڈیاں اس لیے گراں نہیں گذرتیں کہ مزاح و انبساط کی رنگ آمیزی نے ان کو دلکش اور نشاط پرور بنا دیا ہے ۔ واہی اپنی پیروڈی میں طنز و مزاح ، درد مندی اور اصلاحی عناصر کے خوبصورت امتزاج سے ایک ایسا تاثر تخلیق کرتے ہیں جو خیال آفرین ہوتا ہے ۔ جوش نے اپنا نجی پروگرام ادبی دنیا کے سامنے اس طرح پیش کیا تھا ۔

اے شخص اگر جوش کو تو ڈھونڈنا چاہے
وہ پچھلے پہر حلقۂ عرفاں میں ملے گا
اور دن کو وہ سرگشتۂ اسرار و معانی
لوئے ہنر و شہر ادیباں میں ملے گا

اس پروگرام سے متاثر ہوکر واہی نے شاعر، لیڈر، ملا، افسر اور خود اپنا پروگرام پیش کیا ہے ۔ لیڈر کا نظام الاوقات دعوت قہقہہ بھی دیتا ہے اور دعوت فکر بھی

لیڈر کو اگر آپ کہیں ڈھونڈنا چاہیں

وہ پچھلے پہر حجرہ دلبر میں ملے گا
اور صبح کو وہ بندہ اغراض و مقاصد
سرخم کیئے دربار منسٹر میں ملے گا
اور دن کو وہ جنتا کی چراگاہ کا بھینسا
چرتا ہوا پرمٹ کسی دفتر میں ملے گا
اوز شام کو احباب کے پیسوں کی بدولت
ہوٹل میں کہیں یا کسی پکچر میں ملے گا

واہی نے ہمارے دور کی تعلیمی، سماجی اور اخلاقی کوتاہیوں کو محسوس کیا ہے۔خارجی محرکات ان کے لب و لہجے کی حلاوت، سماجی شعور اور انسان دوستی سے مل کر ان کو انفرادیت عطا کرتے ہیں واہی کی نظموں کی تصویریت (Picturesqueness) اور ایمائیت (Suggestivity) ہمیں اپنی طرف متوجہ کر لیتی ہے۔

پیروڈی وہ صنف ظرافت ہے جس میں کسی کے طرز ادا کی تقلید کر کے اسلوب یا خیال کو مزاح کا موضوع بنایا جاتا ہے۔اردو میں پیروڈی کے لیے کوئی ایسا لفظ اصطلاحاً استعمال نہیں ہوتا جو اس کے پورے مفہوم کو ادا کر سکے یہ ایک طرح کی مضحک نقالی یا خاکہ اڑانا ہوتا ہے جس کو "تقلید خندہ آور" سے تعبیر کیا گیا ہے لیکن اس سے بھی مکمل مفہوم ادا نہیں ہوتا۔اگر کسی طرز نگارش کی خوبی سے متاثر یا مرعوب ہو کر اس کی نقالی کی جائے تو یہ پیروڈی نہیں تتبع ہے۔پیروڈی کا مقصد دراصل طرز نگارش یا طرز فکر کے کمزور پہلو کو نمایاں کرنا ہوتا ہے۔اس لحاظ سے پیروڈی تنقید کی ایک لطیف قسم ہے جو بعض وقت نقاد کی تنقیدوں سے زیادہ موثر اور کارگر ثابت ہوتی ہے۔پیروڈی کے لیے یہ ضروری نہیں کہ اس کا تعلق کسی ادیب کے اسٹائل یا ظاہری پہلو ہی سے ہو پیروڈی کے

ذریعے سے کسی فلسفے یا مخصوص طرز فکر کے معنوی نقائص کی طرف بھی اشارہ کیا جا سکتا ہے اس لئے مزاح کی دوسری اصناف سے زیادہ پیروڈی میں گہری نظر اور ذوق ظرافت کی ضرورت ہوتی ہے۔ ان شاعروں پر جو ادب کو سیاست کا تابع مہمل سمجھتے اور اس کو پروپگنڈے کا وسیلہ تصور کرتے ہیں، کنہیا لعل کپور نے کس خوش اسلوبی کے ساتھ تنقید کی ہے

کبھی قلم ہاتھ میں تھا میرے
غزل بھی کہہ لیتا تھا میں خاصی
نہ جانے کیا میرے جی میں آئی
کہ توڑ ڈالا قلم کو ساتھی
پکڑ کے ہاتھوں میں اک ہتھوڑا
ادب کی تخلیق کر رہا ہوں
ہتھوڑے سے یعنی لکھ رہا ہوں
ادب برائے ماسکو ہے
قسم تجھے ایلیاء کی ساتھی
میں شاعری تو نہیں کروں گا
لگاوں گا اب ادب میں نعرے
کہ آرہا ہے نیا سویرا

موجودہ دور کے مزاحیہ شاعروں کے یہاں ایک اور رجحان کام کرتا نظر آتا ہے وہ یہ کہ بعض وقت پیروڈی کو انھوں نے محض تفریحی مقاصد کو پیش نظر رکھ کر لکھا ہے۔ بعض نقادوں کا خیال ہے کہ پیروڈی کا بنیادی مقصد تفریح ہے تنقید نہیں۔ یہ تحریفیں سامان ظرافت مہیا کرتی ہیں اور قاری کو ایک فرح بخش شگفتگی سے روشناس کراتی ہیں۔ راجہ مہدی علی خان، سید محمد جعفری، دلاور فگار اور واہی کے یہاں اس قسم کی پیروڈیاں موجود ہیں۔

عدم آہنگی اور تضاد کا احساس بھی بعض وقت مزاح کی تخلیق کا محرک ثابت ہوتا ہے ۔ اسٹیفن لیکاک نے اپنی کتاب " ظرافت اور انسانیت " میں اس کی طرف اشارہ کیا ہے ۔ مضحک کا اطلاق اس چیز پر ہوتا ہے جس میں کسی طرح کا بے تکاپن اور عدم تناسب موجود ہو ۔ مزاح کے اس پہلو پر زور دینے والے ظرافت نگار یہ ٹکنیک استعمال کرتے ہیں کہ پر عظمت اور مہتم بالشان تصورات کا غیر اہم ، سبک اور ہلکے پھلکے خیالات میں چربہ اتارنے کی کوشش کرتے ہیں ۔ چیسٹرٹن ، برناڈشا اور جیمس جوائس نے اپنی تخلیقات میں اس طریقے کو برتا ہے ۔ انیسؔ اور نظیرؔ اکبر آبادی کے مسدس اپنی شہرت کی وجہ سے جدید دور کے پیروڈی لکھنے والے شاعروں کی توجہ کا مرکز بن گئے ۔ سید محمد جعفری کی ایک نظم " کلرک " ملاحظہ ہو ۔

خالق نے جب ازل میں بنایا کلرک کو
لوح و قلم کا جلوہ دکھایا کلرک کو
کرسی پر پھر اٹھایا بٹھایا کلرک کو
افسر کے ساتھ پن سے لگایا کلرک کو
مٹی گدھے کی ڈال دی اس کی سرشت میں
داخل مشقتوں کو کیا سر نوشت میں

پروفیسر عاشق نے اقبال کی نظم " ہمدردی " کی تحریف کی ۔ میراجی کی نظم " ناگ سبھا کا ناچ " صادق قریشی کی نظم " سلمیٰ " حفیظ جالندھری کے " قومی ترانے اور اقبال کی نظم " فرمان خدا " کی اچھی تحریفیں لکھی گئی ہیں ۔ خضر تمیمی اور اخاہ کی کاوشیں بھی اس سلسلے میں قابل ذکر ہیں ۔

پیروڈی لکھنے والا شاعر اپنے ماڈل یا اصل کی ظاہری شناخت اور اس کے موڈ اور لب و لہجے کی نقل اتارتا ہے لیکن مواد کے انتخاب میں پورا آزاد ہوتا ہے وہ اپنے ماحول سے مواد حاصل کرتا اور انفرادی و اجتماعی تجربات سے اپنی فکر کے

لیے موتی چن لیتا ہے ۔ پیروڈی لکھنے کے لیے گہرے مشاہدے ، باریک بینی اور دیدہ وری کی ضرورت ہوتی ہے تا کہ شاعر کا ذہن سرعت کے ساتھ تجربات و واقعات کی کڑیاں جوڑ سکے اور تخصیص میں تعمیم کا جلوہ دیکھ سکے ۔ اُردو شاعری میں صنف مثنوی کی بھی پیروڈیاں موجود ہیں ۔ ضیاء الدین شکیب نے " میر کی مثنوی " ، " دربجوخانہ خود " کی پیروڈی " مثنوی بیچ بیان میں لپنے ہوسٹل کے " میں کی ہے ۔ حسین میر کاشمیری نے بھی اس صنف مزاح ہیں اپنی انفرادیت کا ثبوت دیا ہے ۔ راجہ مہدی علی خان نے " سحرالبیاں " کے جواب میں " قہرالبیاں " اور " زہرعشق " کے مقابلے میں " قہرعشق " پیروڈی پیش کر کے داد تحسین حاصل کی انھوں نے " دستک نیم شب " میں " شکوہ " اور " جواب شکوہ " کی بحر اور ہئیت کی تحریف کی ہے " سسرال کی جیل " صنف مرثیہ کی تحریف کی اچھی مثال ہے ۔

بعض وقت سربرآوردہ شاعروں اور ممتاز ادیبوں کے فنی اکتسابات میں ان کے مخصوص طرز (Mannerism) کی تکرار کھٹکنے لگتی ہے ۔ پیروڈی لکھنے والے کو اس شاعر یا ادیب کے تصورات سے اختلات نہیں ہوتا اور نہ وہ ان کی معنویت اور عظمت کا منکر ہوتا ہے ۔ وہ پیروڈی کے ذریعے سے صرف یہ ظاہر کرنا چاہتا ہے کہ اگر شاعر لپنے طرز ادا کو چند مخصوص اصطلاحوں یا گنے چنے الفاظ اور علامتوں میں مقید کر دے تو اس کا اسلوب ایک محدود دائرے میں اسیر ہو کر رہ جائے گا اور اکتا دینے والی یکرنگی اور یکسانیت اس کے کارناموں کی قدر و قیمت کو متاثر کرے گی ۔ شوکت تھانوی نے اقبال کے تصور مرد مومن اور ان کی مخصوص لفظیات (Diction) پر پرلطف و مزاح انگیز پیرائے میں اس طرح پیروڈی لکھی ہے ۔

مومن دنیا میں

کمزور مقابل ہو تو فولاد ہے مومن
انگریز مقابل ہو تو اولاد ہے مومن
قہاری و غفاری و قدسی و جبروت

اس قسم کی ہر قید سے آزاد ہے مومن
ہو جنگ کا میدان تو اک طفل دبستاں
کالج میں اگر ہو تو پری زاد ہے مومن

موجودہ دور میں مزاح نگاروں نے تحریف اور تظمین کی طرف توجہ کر کے مزاح کا ایک نیا باب کھول دیا ہے۔ شوکت تھانوی، واہی، کہنیالعل کپور اور مہدی علی خان کی تحریف کا ایک اور رجحان یہ نظر آتا ہے کہ انھوں نے نامور شعراء کے سنجیدہ اشعار منتخب کئے۔ ان کی ہئیت (Form) یا ظاہری خدوخال میں کوئی تبدیلی نہیں کی اور نہ پیروڈی کے تمام لوازم کو ضروری سمجھا بلکہ اصل اشعار میں جو زبان زد خاص و عام ہو چکے ہیں محض چند الفاظ کی ردوبدل سے مزاح کے رنگ کو چمکا دیا ہے۔

حسن اس پری وش کا اور پھر مکاں اپنا
بن گیا رقیب آخر تھا جو مہماں اپنا
(راجہ مہدی علی خان)

سو پشت سے ہے پیشہ آبا گداگری
کچھ لیڈری ذریعہ عزت نہیں مجھے
(مجید)

اپنے گھر کی خبر نہ ہو جس کو
وہ مرے دل کا راز کیا جانے

تھا خواب میں پٹھان کو مجھ سے معاملہ
جب آنکھ کھل گئی نہ زیاں تھا نہ سود تھا
(راجہ مہدی علی خان)

کنہیا لعل کپور نے تحریف کا ایک اور نیا انداز اختیار کیا ہے یعنی ایک ہی شاعر کے کلام سے اس کی مختلف غزلوں کے مختلف مصرعے کسی قسم کی تحریف کے

بغیر اس طرح ایک دوسرے سے چسپاں کردیئے جاتے ہیں کہ دو سنجیدہ مصرعوں کا انمل جوڑ مزاح کا اثر پیدا کر دیتا ہے۔

دل کے خوش رکھنے کو غالب یہ خیال اچھا ہے
گر نہیں ہے مرے اشعار میں معنیٰ نہ سہی

بک رہا ہوں جنوں میں کیا کیا کچھ
ابر کیا چیز ہے ہوا کیا ہے

ہم ہیں مشتاق اور وہ بیزار
کس کی حاجت روا کرے کوئی

موت کا ایک دن معین ہے
اور درویش کی صدا کیا ہے

جان تم پر نثار کرتا ہوں
شرم تم کو مگر نہیں آتی

جدید شعراء میں مزاح کی ایک اور "رو" تعلیمی اور اصلاحی رجحان ہے جو بچوں میں مزاح سے محظوظ ہونے کی صلاحیت کو ابھارنے اور ظرافت سے دلچسپی پیدا کرنے کے مقصد کا آئینہ دار ہے۔ اس رجحان کے زیر اثر اردو میں بچوں کے لیے جو نظمیں لکھی گئی ہیں ان میں مزاح کا معیار وہی ہے جو بچوں کی معصوم فطرت کو متاثر کرسکے لیکن ان نظموں کی تعلیمی اور نفسیاتی اہمیت سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ ان نظموں کا مقصد ناہمواریوں اور کجرویوں کو نمایاں ترین صورت میں شستہ زبان اور سریع الفہم انداز میں ادا کرنا ہے تاکہ بچوں کے ذوق مزاح کو تحریک دے کر ان کے ذہنوں کو بلند معیار ظرافت کے لیے تیار کیا جاسکے۔ صوفی غلام مصطفیٰ تبسم، حفیظؔ جالندھری اور راجہ مہدی علی خان نے اس طرف بطور خاص توجہ کی ہے۔

حیدرآباد میں دکنی کے مزاحیہ شاعروں نے اپنے مخصوص انداز میں سماجی

زندگی کی کوتاہیوں کو بے نقاب کیا ہے ۔ نذیر دہقانی ، سلیمان خطیب ، حمایت اللہ ، سرور ڈنڈا ، علی صائب اور اس کے بعد کی نسل کے متعدد شعراء کی تخلیقات کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا ۔ سلیمان خطیب کی شاعری اپنی منفرد خصوصیات کی وجہہ سے اہمیت کی حامل ہے وہ اپنی اچھوتی تشبیہوں ، پر اثر امیجری اور سماجی شعور کی مدد سے اپنے کلام کو دلکشی اور معنویت عطا کرتے ہیں ۔

مختصر یہ کہ اردو نظم میں طنز و ظرافت کے مختلف رجحانات کا پرتو دکھائی دیتا ہے ۔ موجودہ نسل کے شاعروں کی مزاحیہ کاوشیں اس لیے بھی وزن اور وقار کی حامل ہیں کہ وہ اپنے گرد و پیش پھیلی ہوئی سماجی ، اخلاقی اور معاشرتی زندگی کے صد رنگ جلووں کا شعور اور نت نئی تبدیلیوں کا احساس رکھتے ہیں ۔

****

وجدؔ ـــــــــــــــ جلال و جمال کا شاعر

اردو نظم کی نشو و نما میں حیدرآباد کے جن شعراء نے اہم حصہ لیا ہے ان میں سکندر علی وجدؔ کا نام بطور خاص قابل ذکر ہے ۔ وجدؔ کی شاعری اپنے کلاسکی رچاؤ، نغمگی، خیال آفرینی، اپنی مخصوص امیجری اور منفرد لب و لہجے کی وجہہ سے ایک نمایاں انفرادیت کی حامل نظر آتی ہے وجدؔ کی شاعری کا خمیر عصری حسیت اور لطیف انسانی جذبات کے امتزاج سے اٹھا ہے ان کے یہاں فن کا جو مخصوص تصور ملتا ہے وہ اپنے عہد کے مسائل کی آگہی، ادبی محاسن اور شعری لطافتوں کے شعور سے مرکب ہے ۔ وجدؔ نے فنون لطیفہ کو شاعری میں جس طرح اپنی توجہہ کا مرکز بنایا ہے اور ان کے مختلف موضوعات پر اپنی تخلیقی شخصیت کے تاثرات کا جس طرح اظہار کیا ہے اسکی مثال ان کے ہمعصر شعراء کی شعری کاوشوں میں بہت کم نظر آتی ہے ۔ رقص، موسیقی اور سنگ تراشی کے مختلف موضوعات پر ان کی متعدد نظمیں، فنون لطیفہ سے ان کے غیر معمولی شغف کی ترجمانی کرتی ہیں۔

" اجنتا " " تاج محل " " نیلی ناگن " " موسیقی " " ایلورا " " رقاصہ " " حسین کی تصویریں " " مارلن منرو " " سارنگی " " پروین سلطانہ " اور " نغمے کی موت " میں کہیں رقص کرتی ہوئی حسینہ " تیغ دودم " اور شعلہ لرزاں " نظر آتی ہے تو کہیں مصوری کے شاہکار خطوط اور دائروں کی دلکشی سے اپنی رنگ آمیزی کا جادو جگاتے دکھائی دیتے ہیں ۔ کہیں موسیقی کے " ہوش رُبا سُرتال " " فردوس گوش " محسوس ہوتے ہیں تو کہیں ایلورا اور اجنتا کے مجسمے پتھر کی بے جان تصویریں نظر نہیں آتیں بلکہ فن کے ایسے ابدی کارنامے دکھائی دیتے ہیں جنھیں انسان نے اپنی بہترین صلاحیتوں اور اپنی فنی ذکاوت سے بے مثل ولازول بنادیا ہے ۔ فنکار کے بیکراں خلوص ، محویت اور لگن نے ان پر سدا بہار عظمت کی مہر ثبت کر دی ہے ان حسن کاروں کے ذوق عمل اور تخلیقی جوہروں کی شاعر نے اس طرح داد دی ہے

عظیم عزم تھے جانباز نقش کاروں کے
خزاں کی فکر نہ ارماں تھے بہاروں کے

دلوں میں خواب تھے بیدار کوہساروں کے
نظر عقاب کی تیشے تھے برق پاروں کے

تصورات کے پیکر تراش ڈالے ہیں
دیئے وہ دل جو ہمیشہ دھڑکنے والے ہیں

اپنے ایک مضمون میں فنون لطیفہ سے اپنی دلچسپی کا ذکر کرتے ہوئے وجدؔ نے لکھا تھا ۔

" میں ہندوستانی کلاسکی رقص و موسیقی اور آرٹ کا دلدادہ ہوں ۔ مجھے قدیم و جدید مغربی آرٹ ، مصوری ، پیکر تراشی اور سازوں کی موسیقی سے بھی خاص دلچسپی ہے ۔ فنون لطیفہ سے گہرے تعلق خاطر کی بدولت میری شاعری میں وسعت اور تنوع

پیدا ہوا ہے اس لئے میری شاعری کا رنگ و آہنگ میرے ہمعصر
شاعروں سے کسی قدر مختلف ہے۔

وجد فن کے متعلق اپنا ایک مخصوص نظریہ رکھتے ہیں۔ وہ اسے وارفتگی شوق، جوش تخلیق، ریاض اور جاں سوزی کا ثمرہ تصور کرتے ہیں۔ ایسا فن پارہ جس میں اعلیٰ اقدار سے وابستگی کا احساس، انسانی فطرت کی نبض شناسی اور زندگی کی کسک موجود ہو، جاوداں تخلیق ثابت ہوتی ہے اور حلقہ شام و سحر سے نکل کر تاریخ و ثقافت کا ایک اَمِٹ نقش بن جاتی ہے چنانچہ وہ کہتے ہیں

کمند گردش ایام کے اسیر نہیں
نقوش دست عقیدت فنا پذیر نہیں

زمانے کی جبین پر نقش چھوڑے ہیں نگاہوں کے
رہیں گے نقش ان کے نام مٹ جائیں گے شاہوں کے

گلشن طراز خون دل حسن کار ہے
اس باغ بے خزاں میں ہمیشہ بہار ہے

فن، وجدؔ کی دانست میں زندگی کی ایک صحت مند اور بصیرت آفریں علامت ہے، آرٹ حیات کے جلال و جمال کی پیکر تراشی کا نام ہے۔ فنکار نسل انسانی کا رہبر اور شعور زیست کا معلم ہے فن کے بارے میں وجدؔ کا تاثیر یہ ہے کہ وہ "عزم سرشار" کی پیداوار اور دھڑکتے دلوں کا سوز و ساز ہے۔ ان کی دانست میں فن جلال و جمال دونوں کا مظہر ہے۔ وہ حسن کو کمزوری یا خود سپردگی سے عبارت تصور نہیں کرتے بلکہ معروض میں مائیکل انجیلو کی طرح جلال کی کیفیت کو بھی حسن کا ایک طرز اظہار سمجھتے ہیں۔ وجد کی نظم "رقاصہ" ان کی تصور حسن کی عکاسی کرتی ہے جہاں وہ رقاصہ کے حسن کی اسطرح داد دیتے ہیں۔

ابھی کھلنے والی مہکتی کلی ہے
جوانی کے سانچے میں بجلی ڈھلی ہے

وہیں حسن کا ایک اور پہلو یعنی جلال بھی ان کی نظر سے پوشیدہ نہیں اس لئے وہ اپنے مزاج تحسین کی یہ کہہ کر تکمیل کرتے ہیں۔

نگاہوں کی جنت دلوں کا اجالا
جمال اجنتا جلال ہمالہ

اسی طرح ایلورا کے خوبصورت مجسموں کو سراہتے ہوئے وجد ان کے جلال وجمال دونوں پر نظر رکھتے ہیں اور کہتے ہیں۔

بنائی تیشئہ گروں نے خیال کی دنیا
کھلی ہوئی ہے عروج و زوال کی دنیا
جنوں نواز جلال وجمال کی دنیا
رہین منت ماضی ہے حال کی دنیا

وجدؔ کے پانچویں مجموعہ کلام کا نام "جمال اجنتا جلال ہمالہ" سے بھی اس خیال کی تصدیق ہوتی ہے دراصل خود وجد کی شاعری ان ہی دو عناصر کا سنجوگ ہے وہ کہتے ہیں۔

وہی دراصل غزل ہے جس میں
تیغ و پازیب کی جھنکار ملے

دو لفظ راز گردوں مقامی
شعلہ مزاجی شیریں کلامی

شعلہ و شبنم کا یہی امتزاج وجد کی شاعری کا بنیادی وصف ہے۔ ان کے یہاں موضوعاتی شاعری کی ہنگامہ آرائی اورگرمی بھی ہے اور جذبات کی لطافت اور خنکی بھی شاعر کی تخلیقی شخصیت اپنے گردوپیش کی مہک رکھتی ہے خواہ فن میں اسکا اظہار منفی انداز میں ہو یا مثبت طور پر۔ وجد کی ابتدائی شاعری اپنے عہد کے گوناگوں میلانات کی آئینہ دار ہے۔ آزادی کے آدرش، مستقبل کے خواب،

جہد مسلسل پرایقان، مروجہ سماجی نظام سے بیزاری اور نئے افق کی تلاش سے متعلق متعدد موضوعات نے وجد کی نظموں کو گرمئ گفتار اور ولولہ انگیزی بخشی تھی اور اس وقت کے شعری میلانات اور ادبی تحریکات کا تقاضہ بھی یہی تھا اور اس نے ان سے ایسے شعر بھی کہلوائے تھے جن میں خطابت کا عنصر بے نقاب ہو گیا ہے مثال کے طور پر یہ اشعار ملاحظہ ہوں۔

موسم نہیں ہے دوست یہ چنگ و رباب کا
لہرا رہا ہے سر پہ علم انقلاب کا
اب کام آئے گا نہ یہ مسلک حباب کا
اس وقت امتحان ہے تیرے شباب کا

سیلاب آگیا ہے مجسم چٹان بن
ہستی کو جس پہ ناز ہو ایسا جوان بن

اس نظم کا آخری بند عزم و حوصلے اور حرکت و عمل کی تلقین کا نقطہ عروج ہے۔

باطل کے نقش خاک وطن سے مٹا کے چل
ہو کوئی سدراہ تو ٹھوکر لگا کے چل
آئیں مصیبتیں تو اکڑ مسکرا کے چل
سر جھک گیا تو موت ہے یاں سر اٹھا کے چل

جھکتی ہے خلق صرف دلاور کے سامنے
دبتی ہے موج دست شناور کے سامنے

"وقت کی آواز" "آزادی" "بشارت" "صبح نو" اور "آفتاب" برطانوی استبداد سے بیزاری اور شخصی حکومت کی نارسائیوں کے احساس کی غماز اور انقلابی ذہن کی پیداوار معلوم ہوتی ہے۔ سیاست کا کارواں جس سمت پوری جولانی کے ساتھ رواں دواں تھا۔ اسکی منزل سے شاعر کی نگاہیں ہٹی نہیں تھیں۔

وجدؔ اپنے عہد کے مزاج اور اسکی حسیت سے بے نیاز نہیں رہے۔ خارجی زندگی کی ابھرتی اور ڈوبتی چاپ ان کے ادراک کے دروازے پر برابر دستک دیتی رہی۔ غالباً یہی وجہ ہے کہ موضوعاتی نظمیں بھی گیرائی تہہ داری اور خیال آفرینی کے وصف سے محروم نہیں

وجدؔ کی شعری تخلیقات کو پڑھ کر یہ احساس ہوتا ہے کہ یہ ایک ایسے شاعر کا کلام ہے جس نے ذہنی انفعالیت اور فنی سہل انگاری کے بجائے تخلیق شعر کو متوازن اور تربیت یافتہ فنی صلاحیتوں سے وابستہ کر دیا ہے۔ ان کے لہجے میں ایک حیرت انگیز توازن موجود ہے اور انہوں نے اردو شاعری کی صحت مند اور صالح روایات سے اپنے فن کو تقویت پہنچائی ہے۔ وجدؔ کے کلام میں ایسے بہت سے اشعار مل جاتے ہیں جو ان کے نظریہ شاعری کی ترجمانی کرتے ہیں۔ وہ شاعری کو ایک الہامی کیفیت سے تعبیر کرتے ہوئے کہتے ہیں۔

جس طرح موج صبا راہبر نکہت گل
وجد نسبت ہے یہی شعر کو الہام کے ساتھ

یہ مضامین یہ الفاظ یہ آہنگ یہ رنگ
باغ افکار پہ کیا بارش الہام ہے آج

غم کی سرکار سے انعام خموشی پاکر
ارمغان معجزہ حسن کلام آتا ہے

ان کی دانست میں فنی رچاو اور پختگی، جگر کاوی اور زہرہ گدازی کا ثمرہ ہے۔ جب شاعر اپنی گرہ سے خرچ کرتا ہے اور اپنی انفرادیت کو پیرایۂ اظہار عطا کرتا ہے تو ایسے اشعار کی تخلیق ممکن ہوتی ہے جن میں نئی حرارت اور تازگی فکر کا جوہر موجود ہو۔ وجدؔ کہتے ہیں۔

"تمام فنون لطیفہ کی طرح شاعری بھی بڑا ریاض چاہتی ہے۔ اعلیٰ شاعری کی منزل تک پہنچنے کا کوئی آسان اور قریب کا راستہ

نہیں ہے ۔ برسوں کی محنت، مشق اور مطالعہ کے بعد اچھا شعر کہنے کا سلیقہ آتا ہے"۔

وجد کی فنکارانہ صلاحیتیں نظم کے پیکر میں زیادہ اجاگر ہیں ۔ اپنی نظموں میں انھوں نے احساس اور تجربے کو زبان کے نئے امکانات سے ہم آہنگ کیا ہے ان کے یہاں علائم قدیم ہیں لیکن نئے تلازموں کے ساتھ ۔ جامعہ عثمانیہ کی علم پرور فضاؤں نے ان کے شعری ذوق کو جلا بخشی تھی ۔ حیدرآباد کے محرک علم اور ادبی شعور کو تربیت دینے والے ماحول نے، جن نوجوانوں کے ذوقِ سخن کو پروان چڑھایا تھا ان میں وجد بھی شامل تھے۔ "لہو ترنگ" کے اشعار پر حیدرآباد کی ثقافت اور شعری مزاج کی چھاپ خاصی گہری نظر آتی ہے ۔ اسی سرزمین کی ادبی روایات ان کیلئے سرچشمۂ وجداں بنی رہیں ۔ چنانچہ ایک جگہ وہ کہتے ہیں ۔

دوسو برس میں وجد سراج و ولی کے بعد
اٹھے ہیں جھومتے ہوئے خاک وطن سے ہم

وجؔد کی نظمیں "فرزندان جامعہ" "ترانہ دکن" "اورنگ آباد" "ولی دکنی" "علی ساگر" "عبدالرزاق لاری" "شیخ چاند" اور "مزدوروں کا پیام" کے موضوعات اسی گہوارہ علم و فن حیدرآباد کی تاریخ و ثقافت سے جذباتی وابستگی کے آئینہ دار ہیں ۔ یہ شعری اکتسابات، بیانیہ شاعری یا معروضی انداز میں خطابت کی سطح سے کہی ہوئی واقعاتی نظمیں نہیں ہیں ان میں زندگی کا سوز و ساز، انسانی تجربے کا درک اور عرفان حیات کا عنصر بھی موجود ہے ۔ آرٹس کالج کی عظیم الشان اور خوبصورت عمارت کی تعمیر مکمل کر کے جب محنت کشوں کا قافلہ کوچ کرنے لگا تو وجد نے "مزدوروں کا پیام" جیسی دلکش اور پر اثر نظم تخلیق کی جسکا مرکزی تصور یہ ہے کہ فن کے شاہکار ابدیت کے امین ہوتے ہیں اور جہد مسلسل ان کی نقش گری کی بنیاد ہے ۔ عظیم حسن کارفن کے سدابہار اور ان مٹ نقش صفحۂ ہستی پر چھوڑ جاتا ہے اور اسکا جوش تخلیق "ستائش کی تمنّا" اور

" صلے کی پرواہ " سے ماوّرا اور بالاتر ہے ۔

ہم کو آجر سے شکایت ہے نہ قسمت سے گلا
ملہم غیب سے ہر وقت یہی درس ملا
صبر کی سان پہ ہوتی ہے طبعیت کو جلاء
ہر بڑے کام کی تکمیل ہے خود اسکا صلاء

دل سے نکلا ہے یہ پیغام جگرداروں کا
عزم سرشار ہی اخلاق ہے شہہ کاروں کا

" کاروان زندگی " وجدؔ کی سب سے طویل نظم ہے جسکی تکمیل انھوں نے ڈاکٹر ذاکر حسین کی فرمائش پر کی تھی ۔ اس نظم میں شاعر نے آغاز کائنات سے لے کر انسان کے چاند پر اترنے تک کی ذہنی ترقی اور فکری نشوونما کا جائزہ لیا ہے ۔ " کاروان زندگی " میں آغاز وارتقائے کائنات کی جو مرقع کشی کی گئی ہے اور جن سائنسی نظریوں اور انکشافات کی طرف بلیغ اشارے کئے گئے ہیں ان کا مظہر محی الدین نے اپنے مضمون " کاروان زندگی سائینسی نظریات کی روشنی میں " جائزہ لیا ہے ۔ اس نظم کے بارے میں اظہار خیال کرتے ہوئے وجدؔ نے کہا ہے :

" ظہور کائنات سے قبل یعنی عدم کی تصویر کشی میں مجھے رگ وید سے مدد ملی کائنات کے اچانک و بیک وقت ظہور پذیر ہونے کی کیفیت بیان کرتے ہوئے سائنس کے جدید نظریے BIG BANG کو پیش نظر رکھا گیا ہے کیونکہ یہ بڑا ڈرامائی نظریہ ہے .... اس نظریئے کی تصدیق قرانی نظریئے کن فیکون سے بھی ہوتی ہے اسی طرح مادّے توانائی اور زندگی کی ہر آن بدلتے رہنے کی کیفیت کو بیان کرنے میں قرآن شریف کے سورہ رحمٰن کی آیت ۔۔ کل یوم ھوا فی الشان کے بلیغ الفاظ نے نشان راہ کا کام دیا ۔

قدم قدم پہ دم بدم نئی ہے شان زندگی "

یہ نظم ستائیس بندوں پر مشتمل ہے اور شاعر نے اس نظم کے لئے ایک

ایسی بحر کا انتخاب کیا ہے جو رواں دواں اور بلند آہنگ ہے اور یہی اس نظم کی سب سے بڑی کامیابی ہے ۔ موضوع کے اعتبار سے بھی یہ بحر مناسب معلوم ہوتی ہے ۔ شاعر نے ابتدائے آفرینش سے لے کر تسخیر قمر تک کے مرحلے کو با معنیٰ اشاروں میں بیان کر دیا ہے ۔ نظم میں ایجاز و اختصار بھی ہے اور ارتکاز بھی ۔ اس بحر میں افاعیل کی پے در پے گمک ، طبل جنگ کی تھاپ سے مشابہہ معلوم ہوتی ہے ، جو ذہن کو آگے بڑھانے پر اکساتی ہے اور ہر بند میں چونکہ نسل انسانی کی نئی فتوحات اور کامرانیوں کا ذکر ہے اس لئے قاری کی توجہ ، جہد حیات کے ایک نئے معرکے سے آشنا ہو کر بڑی سرعت کے ساتھ دوسرے موڑ کی طرف گامزن ہو جاتی ہے ۔ نظم کے ابتدائی بندوں کا لب لباب ہے ۔

تغیرات روز و شب مدار جان زندگی
عجیب شان سے رواں ہے کاروان زندگی

اس نظم کا موضوع منفرد اور خاصا پر شکوہ اور فکر انگیز ہے ۔ نظم کے عنوان کے نیچے " داستان ارتقاء " کے الفاظ پڑھ کر ہمارا ذہن عالمی ادب میں اسی قبیل کی بعض مشہور نظموں کی طرف منتقل ہوتا ہے علامہ اقبالؒ کی نظمیں ، مولانا روم کی مثنوی کے بعض اشعار ، ملٹن کی نظموں کے بعض بلیغ اشارے میریڈتھ کی مشہور نظم " Lucifer in the star light " کے بعض با معنیٰ کنائے ، آغاز حیات و کائنات کی پر اثر اور خیال آفریں تصویریں پیش کرتے ہیں ۔ وجد نے اپنے مخصوص عقائد و نظریات کے تناظر میں اس موضوع پر بڑی خوش اسلوبی کے ساتھ روشنی ڈالی ہے

" تاج محل " وجدؔ کی کامیاب نظموں میں سے ایک ہے اس نظم میں شاعر نے اپنے موضوع کی تمام جزئیات بیان کرنے کے بجائے ان میں سے صرف چند ایسے نکات کا انتخاب کیا ہے جو معروض سے متعلق شاعر کے ایک مخصوص جذباتی رویئے کی ترجمانی کرتے ہیں یہاں وجد انگریزی کے امیجسٹ Imagist ازرا پاؤنڈ

ایمی لاول (Hinda Doolittle) ہینڈا ڈولٹل (Ezra Pound)
(Amiy Lowell) اور جان گاولڈ (John Gould) کے ہم مشرب و ہم کار نظر آتے ہیں ۔ ایمجسٹ فنکار اس تصور کے حامل تھے کہ نظم کی تصویر کشی اصل کا نعم البدل ثابت نہیں ہو سکتی لیکن شاعر اپنے تیز اور چبھتے ہوئے کلمات ، اپنی بامعنیٰ تعبیروں اور پوری تصویر میں سے چند خاص نقوش کو منتخب کر کے اپنے موڈ (mood) اور جذباتی رد عمل کو گویائی عطا کرتا ہے ۔ رابرٹ فراسٹ (Robert Frost) کی نظم " ڈسٹ آف اسنو " تکنیک کے ان ہی ....

بنیادوں پر قائم ہے اور اسی میں اسکی مقبولیت کا راز پنہاں ہے ۔ تاج محل محبت کا ابدی خواب ہے جو سنگ مرمر میں متشکل ہو گیا ہے ۔ شاعر اس عمارت کے خوبصورت عکس کو جمنا کے آئینے میں متحرک دیکھ رہا ہے ۔ شام کا سہانا وقت ، دھوپ کی نرم کرنیں اور ڈوبتا ہوا سورج اس تصویر کے لیے مناسب اور پر اثر پس منظر کا کام دیتے ہیں سہاں شاعر نے " تاج محل " کے حسن تعمیر یا اسکے گرد و پیش کی پوری فضاء کی تفصیلات بیان نہیں کی ہیں بلکہ ان میں سے چند ایسے اشارے چن لیے ہیں جو قاری کے تخیل کو مہمیز کرنے کی صلاحیت رکھتے ہیں ۔ اس نظم میں شاعر کا مقصد محض ایک دلکش اور خوبصورت عمارت کا توضیحی بیان نہیں بلکہ اس کے ساتھ ساتھ ایک مخصوص رومانی اور جذباتی فضاء کو تلازمے کا جزو بنا کر پیش کرنا بھی ہے " زرد و نرم دھوپ " " کندن بنے ہوئے درو دیوار سقف و بام " " فانوس شمع کشتہ سے لپٹے ہوئے پتنگ " سنگ مرمر کی بے مثل اور نازک جالیاں " اور " کلیوں کا نکھار " یہ تمام مناظر علاحدہ علاحدہ ، غیر اہم اور بے اثر معلوم ہوتے ہیں لیکن ایک جگہ اکٹھا ہو کر ایک خاص تاثر کو ابھارنے میں ممد و معاون ثابت ہوتے ہیں اور اپنے اندر ایک جذباتی اور جمالیاتی اپیل رکھتے ہیں " خورشید کا آخری سلام " اور " قلب چرخ چیر کے " ماہ تمام کا برآمد ہونا وقت کے کبھی نہ تھمنے والے سیل روان کی ایک بلیغ علامت ہے ۔ اس نظم کی فنی خوبی یہ ہے کہ اسکے

تمام امیجز (Images) ایک دوسرے سے بڑی جوش اسلوبی کے ساتھ مربوط نظر آتے ہیں ۔ یہ بند ملاحظہ ہو ۔

یہ زرد ، نرم ، دھوپ یہ پر کیف وقت شام
کندن بنے ہوے درو دیوار سقف وبام
خور شید کر رہا ہے تجھے آخری سلام
وہ قلب چرخ چیر کے نکلا مہ تمام
جوں ہی رواں سفینۂ مہتاب ہو گیا
گو موج خیز قلزم سیماب ہو گیا

وجؔد کی نظم " تاج محل " کا یہ بند جس میں ڈوبتے ہوئے سورج کی کیفیت کو نظم کے پس منظر میں بڑی خوبی کے ساتھ سمایا گیا ہے رابرٹ برنس (Robert Burns) کے ان مشہور مصرعوں کی یاد دلاتا ہے ۔

The white moon is setting Behind the white
wave And time ! O ! is Setting with
me

وقت تفریق و تقسیم سے ماوراء ہے لیکن اسے گرفت میں لینے کے لیے تحلیل و تجزیئے کا وہ طریق کار رائج ہے جو اسے ادوار میں تقسیم کرتا ہے ماضی وقت کی رہگذر کا نقش پا اور مستقبل ایک ایسی پرچھائیں ہے جسے چھونے کے لئے وقت صبا رفتاری کے ساتھ گامزن ہے وقت کے اس تموج اور تحریک کو جس نقطے پر دیکھا اور محسوس کیا جاسکتا ہے وہ حال کا لمحہ ہے ۔ حال کے متحرک اور گریزاں لمحے کی طرف ہمارے فنکاروں نے کم توجہ کی ہے وجد مکان کا ساکن اور زمان کا متحرک تصور رکھتے ہیں ان کی دانست میں حال یا لمحۂ موجود وہ حقیقت ہے جس میں ماضی کے آثار اور مستقبل کے امکانات سمٹ آتے ہیں وجد کی شاعری میں حال کا لمحہ اپنی پوری شدت اور تابناکی کے ساتھ ابھرا ہے اور انہی سے وہ زندگی کے تیز رو دھارے کا مشاہدہ کرتے ہیں اور ان کا یہ شعری رویہ ان کے

زاویہ نگاہ اور شعری مزاج کی بعض اہم خصوصیات کا پتہ دیتا ہے ۔ حال کے لمحے پر ان کا اصرار ان کی نظموں کو زندگی کے نت نئے تجربوں کے ادراک سے روشناس کرواتا ہے ان کا تخیل وقت کے جامد حصوں یعنی ماضی اور مستقبل میں مقید نہیں ، وقت کی یلغار کے ساتھ رواں دواں ہے اس لئے ان کی نظموں میں انجماد اور ٹھراؤ کے مقابلے میں حرکت اور سمت کی تلاش کی اہمیت کا احساس موجود ہے ۔ وقت کے زندہ اور دھڑکتے ہوئے لمحے اور ان کی جہت کا شعور وجد کی اکثر نظموں میں جاری و ساری نظر آتا ہے ان کے یہ اشعار ملاحظہ ہوں ۔

نگاہ وقت میں تفریق ماہ سال نہیں
سراب گردش شام و سحر ہے کیا کہئے

مدمست مئے حال ہوں مڑ کر بھی نہ دیکھوں
اب عشرت ماضی نے پکارا تو پکارا

اس سلسلے میں وجد کی نظم "آج" بطور خاص قابل ذکر ہے ....

آج کی طرف دیکھو
اصل زندگی ہے یہ
دور مختصر اس کا
تابناک بے پایاں
وقت کے اندھیرے میں
گم ہوا گذشتہ کل
اک سراب اگلا کل
آج کی طرف دیکھو

کلنتھ بروک (Cleanth Brook) نے اپنی کتاب Understanding Poetry میں اچھی شاعری کے بارے میں بڑے پتے کی بات کہی ہے کہ اسکے ذریعے سے شاعر محض تصویر پیش کرنا نہیں چاہتا بلکہ تاثرات کو کسی خاص شکل یا

منظر کے آئینے میں دیکھنے اور دکھانے کی کوشش کرتا ہے ۔ وجد نے اس قسم کی نظموں میں تفصیلات اور جزئیات کو گنانے کے بجائے ان چند زاویوں کی نشان دہی کی ہے جو تصویر اور اسکے پیچھے کام کرنے والے جذبے کی صحیح طور پر عکاسی کر سکے ۔

اس قسم کی نظموں میں "ماسکہ" (Focus) کے عمل کو مرکزی اہمیت حاصل ہوتی ہے شاعر کی حساس شخصیت نے انسانی پیکروں اور جمالیاتی تجربات کے علاوہ مناظر فطرت اور مظاہر قدرت سے بھی ہیجاتی اثر قبول کیا ہے اور انھیں بڑی خوبی کے ساتھ اپنا موضوع اور مرکز توجہ بنایا ہے ۔ وجد کی نظم " گہوارہ مسیح " اس سلسلے میں بطور خاص قابل ذکر ہے ۔ گہوارہ مسیح سفید ناگ پھنی کا وہ خوبصورت پھول ہے جو آگسٹ ستمبر اور اکٹوبر کے مہینوں میں رات کے ابتدائی حصے میں کھلتا ہے اور صبح ہونے سے پہلے مرجھا جاتا ہے ۔ اس نظم کا مرکزی تصور جسکے گرد شاعر نے اپنے افکار کا تانا بانا تیار کیا ہے ، یہ ہے ۔

دن رات ظرف وقت میں ڈھلتی ہے زندگی
مٹتی نہیں مقام بدلتی ہے زندگی

رعنائی خیال کا باعث ہے ارتقاء
ایسا نہ ہو تو روپ بکھرتا نہیں کوئی

دریائے زندگی ہے دمادم رواں دواں
ڈوبے بغیر پار اترتا نہیں کوئی

وجد کی شاعری پر کسی مخصوص ازم یا فلسفے کا لیبل چسپاں نہیں کیا جا سکتا ۔ وہ کہتے ہیں : ۔

" مرے لیے شاعری جذبہ تخلیق و اظہار کی تسکین کا سامان ہے اسکا مقصد نہ کوئی سیاسی انقلاب ہے نہ سماجی اصلاح "

اگر وجد نے اپنے اشعار میں کسی فلسفہ حیات کی تبلیغ کی ہے تو وہ مادّی زندگی کے جانگداز تجربات و مہمات کا چیلینج قبول کرنے اور مشکلات پر فتح پانے کا تصور ہے ۔ وہ زندگی کو حسین اور دلکش دیکھنے کے آرزو مند ہیں اسی لیے ان کی شاعری میں کسی تناؤ ، بے بسی اور اضمحلال کا نہیں بلکہ جوش فکری ، زندہ دلی ، رجائیت ، ولولہ خیزی ، اور نشاط انگیزی کا عنصر اپنی جھلک دکھاتا رہتا ہے ۔

مسکراؤ خوشی کی بات کرو   رونے والو ہنسی کی بات کرو
یہ اندھروں کے تذکرے کب تک   دوستو روشنی کی بات کرو
اہل محفل اداس بیٹھے ہیں   اب کوئی دلگی کی بات کرو

موت کتنی ہی شاندار سہی
زندگی کا مگر خواب

وجد کی نظم " ایلورا " آٹھ برس " اجنتا " انیس برس اور کارواں زندگی تیس برس میں مکمل ہوئی وجد ترمیم اور تصحیح کے بھی قائل ہیں " بیاض مریم " اور " انتخاب " میں ابتدائی دور کے کہے ہوئے بہت سے شعر اصلاح اور نئی آب و تاب کے ساتھ ہمارے سامنے آتے ہیں ۔ وجد کا تصور فن یہ ہے کہ جب تک خیال ذہن و احساس کی خلوتوں میں رہ کر شعلہ ریز نہ ہوجائے اور شخصیت کی بھٹی میں تپ کر کندن نہ بن جائے وہ دلنوازی اور سحر آفرینی کے محاسن سے آشنا نہیں ہوسکتا چنانچہ وہ کہتے ہیں ۔

ہے حسن عمل شعر خرومند جنوں کا
تخلیق سخن جوہر الماس گری ہے

فکر کی آگ میں ہنستا ہے سخن
حرف پر سوز دعا ہو جیسے

جب ہم زمانی ترتیب میں وجد کے طرز ادا ان کی امیجری اور اظہار کے سانچوں کا مطالعہ کرتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ ان کے ابلاغ میں قوت نمو ،

بالیدگی اور خوب تر نقطے کی سمت حرکت کرنے کی صلاحیت موجود ہے۔ ابتداء میں وجد نے اپنے ادبی ماحول میں گونجتے ہوئے نغموں سے متاثر ہو کر اقبال کے طرز ادا کو اپنایا تھا ان کی ابتدائی نظمیں " دعا " " اقبال " طالب علم " " یاسمیں پیکر " " اے دوست " " تازیانہ " " مزار عالمگیر " اور " وداع اقبال " میں لہجے کی گونج، آہنگ کا طمطراق، بحروں کا انتخاب اور ولولہ انگیزی، اقبال کے طرز خاص کی صدائے بازگشت معلوم ہوتی ہے۔ اپنی ابتدائی شاعری میں وجد نے کبھی اقبال کو خراج عقیدت پیش کیا ہے تو کبھی انیس کی خوشہ چینی کی ہے۔ ان کی نظموں " عبدالرزاق لاری " " چاند بی بی " " چکبست " " والد مرحوم " " غریب الوطنی " " مہاراجہ کشن پرشاد " اور " انتظار " میں نہ صرف انیس کے زور بیان کا پرتو موجود ہے بلکہ ان کی لفظیات، اسلوب کی گھلاوٹ، انداز بیان کی روانی اور مسدس کو برتنے کے انداز سے بھی وجد متاثر نظر آتے ہیں۔ اپنے ایک مضمون " میری شاعری کا پس منظر " میں وجد کہتے ہیں کہ انہیں لڑکپن ہی سے نظیر اکبرآبادی کے اشعار اور انیس کے مرثیے ازبر تھے

ایسا محسوس ہوتا ہے کہ بیسویں صدی کی پانچویں دہائی تک پہنچتے، شاعر کی انفرادیت اور اسکی انانے تقلید کے دائرے سے باہر جست لگادی اور وہ اس خوشہ چینی سے دامن کشاں ہوگئے۔ وجد کی شاعری کا اصل رنگ اسی زمانے میں نکھرا اور ان کے طرز ادا کی منفرد خصوصیات اور شخصی لب و لہجے کا تعین اسی دور میں ہو سکا ہے۔

تشبیہات کے استعمال میں ان کے وسیع مطالعے، ذہانت اور مظاہر قدرت سے شغف کا بھی حصہ رہا ہے۔ وجد کے یہاں تشبیہات و استعارات یا دوسرے شعری محاسن محض حسن بیان کے لیے صرف نہیں ہوئے ہیں بلکہ وہ شاعر کے توانا تخیل اور اسکے عمیق جذبے کی عکاسی بھی کرتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ وجد کے لب و لہجے میں کلاسیکی رنگ و آہنگ کی پختگی اور نکھار پایا جاتا ہے۔ زبان پر

قدرت ، دلفریب امیجری ، زور بیاں اور مضامین کا تنوع انھیں دور جدید کے اچھے نظم نگاروں کی صف میں لا کھڑا کرتا ہے ۔ وجد کے اشعار کو نئی نئی اضافتیں اور اچھوتے کنائیے ایک دلفریب تازگی عطا کرتے ہیں ۔ " کشتیِ عمر شکستہ " یا " نغمہ لہو ترنگ " " قندیل لب بام " " بارش الہام " " قفس نصیب " " مقروض وقت " اور " سیماب صفت طائر جاں " میں کلاسکیت کا پرتو بھی ہے اور معنیٰ آفرینی بھی ۔ وجدؔ کی انفرادیت اس میں ہے کہ انھوں نے ادبی روایات سے فنی ربط باقی رکھتے ہوئے عصری حسیت اور کلاسیکی نکھار کے امتزاج سے اپنے فن کو بالیدگی بخشی ہے ۔ وجدؔ کی آواز اپنے کلاسیکی لب و لہجے سے پہچانی جاتی ہے ۔ یہ اشعار ملاحظہ ہوں :

جانے والے کبھی نہیں آتے
جانے والوں کی یاد آتی ہے

مصیبت میں بھی بارہا وجدؔ مجھ کو
خدا جانتا ہے صنم یاد آئے

کہیں فکر دنیا ، کہیں ذکر عقبیٰ
کہاں آ گئے میکدے سے نکل کے

اے صبا لالہ کم ظرف سے اتنا کہہ دے
دل کی توہین ہے داغوں کا نمایاں ہونا

ہر مصیبت کی گھڑی وجدؔ پہ آساں گزری
نشۂ عشق برے وقت میں کام آتا ہے

میکدے میں سر جھکائے شیخ جی
خشک لب آئے تھے دامن تر چلے

یہاں یہ کہہ دینا بھی ضروری ہے کہ " بیاض مریم " میں وجد کی بعض نظمیں روایتی طرز اظہار کی پابند نہیں ہیں ۔ معریٰ نظم کی تکنیک کو وجدؔ نے کامیابی کے ساتھ برتا ہے اور نظم کے مرکزی تاثر کو مناسب علائم کے ذریعے سے

پوری نظم پر محیط کر دیا ہے ۔ وجدؔ پر گو شاعر نہیں ان کا مجموعی کلام کمیت کے اعتبار سے مرعوب کن نہ سہی لیکن لپنے انفرادی خدوخال کے باعث قاری کو بہت جلد اپنی طرف متوجہ کرلیتا ہے ۔ وجدؔ کی شاعری کو ان کے مخصوص لب و لہجے اور الفاظ کی دروبست نے ایک شخصی لئے عطا کی ہے ۔ وجد لفظوں کے اچھے پارکھ ہیں اپنی ایک نظم " نکتہ چین " میں وہ شعر کی اہمیت پر روشنی ڈالتے ہوئے کہتے ہیں کہ انہوں نے لپنے کلام میں الفاظ کی نبضوں میں " خون جگر " رواں کر دیا ہے یہ محاکمہ محض شاعرانہ تعلیٰ نہیں حقیقت یہ ہے کہ لفظ کی مزاج شناسی ادراس کا برجستہ استعمال وجدؔ کے اشعار صوری حسن اور معنی آفرینی عطا کرتا ہے ۔ وجدؔ لکھتے ہیں کہ میں نے قانون سے لفظ کا احترام اور محتاط استعمال سیکھا ۔ لفظ کی ایک مجرد حیثیت بھی ہوتی ہے اور وہ شعر میں بے سرو سامانی کی حالت میں داخل نہیں ہوتا بلکہ اس کے ساتھ معنیٰ کی ایک وسیع کائنات موجود ہوتی ہے جسے وقت نئے امکانات سے روشناس رہتا ہے۔ لفظ کا احساسی حلقہ (Emotional Field) مطالب کی ترسیل کے دوران لفظ کے ساتھ متحرک ہو کر ابلاغ کے وسیلوں پر اثر انداز ہوتا ہے ۔ کامیاب فنکار لفظوں کے مزاج سے آشنا ہوتا ہے اس لئے ایسے لفظ جو خیال کی تہہ داری یا جذبے کی مہک کو گرفت میں لینے سے قاصر ہوتے ہیں، اُس کی دانست میں درخود اعتناء نہیں ہوتے کیونکہ کثرت استعمال سے ان کی تیزی کند پڑ جاتی ہے اس لئے قاری کے دل و دماغ کے لئے ان کی کاٹ بے اثر ثابت ہوتی ہے لفظ اور خیال کے اسی رشتے پر تبصرہ کرتے ہوئے اے سی بریڈلے نے کہا تھا کہ اچھی تخلیق میں خیال اور اس کا پیکر ایک دوسرے میں پوری طرح جذب ہوجاتے ہیں وجد کے کلام میں شاعروں کی جدید نسل کی لفظیات اور ان کے علائم اور امیجری کے نشان نہیں ملتے وہ نئے لفظ وضع کرنے پر مائل بھی نظر نہیں آتے انہوں نے مانوس اور مستعمل الفاظ و علائم کو نئے انداز میں برتا اور انہیں نئی معنویت و تازگی عطا کی ہے ۔

وجد لطف سخن مبارک ہو

باکمالوں کی یاد آتی ہے

آل احمد سرور کی تنقید نگاری

آل احمد سرور ان چند نقادوں میں سے ایک ہیں جنھوں نے ہماری تنقید کو گیرائی، معنویت تہہ داری اور توازن و وقار عطا کیا۔ ماضی سے حال کی طرف ان کا ذہنی اور تنقیدی سفر زندگی کے بدلتے ہوئے میلانات، ادبی اقدار کے نمو پذیر مزاج اور فنّی تقاضوں کے تغیر آفرین کردار کا ترجمان رہا ہے۔ آل احمد سرور نے گذشتہ پانچ دہائیوں میں نہ کسی مخصوص نظریئے کی حلقہ بگوشی قبول کی اور نہ کسی ازم کو اپنے پاوں کی زنجیر بننے دیا۔ وہ ہمیشہ اُن گروہ بندیوں سے غیر مطمئن رہے..... جو فکر و احساس پر تحدیدیں عائد کرتیں اور نقاد کی وسعت نظر کو سکیڑ کر اسے ایک بندھے ٹکے فارمولے پرکار بند اور ایک مخصوص دائرے میں محدود کر دیتی ہیں۔ آل احمد سرور نے اپنے نصف صدی کے سفر میں نئے فکری اور ادبی تقاضوں کا کھلے دل سے خیر مقدم کیا، انکے صحت مند اور صالح رجحانات کو قبول کیا اور ادب کے تازہ محرکات کی پذیرائی میں کوتاہی نہیں کی

آل احمد سرور کی تنقید نگاری کی اور ایک خصوصیت جو انھیں بعض دوسرے نقادوں سے ممیز کرتی ہے یہ بھی ہے کہ انھوں نے ادبی رویّوں کی کثرت میں وحدت کا جلوہ دیکھنے اور دکھانے کی کوشش کی اور یہی انداز فکر تنقید میں ان کی پہچان اور شناخت بن گیا ہے۔ آل احمد سرور ادب کو حیات کے متلون اور متنوع تجربات کا آئینہ دار تصور کرتے ہیں لیکن اس کی بنیادی اور سدابہار قدروں کے منکر نہیں، وہ لکھتے ہیں۔

> "میں ادب میں پہلے ادبیت دیکھتا ہوں بعد میں کچھ اور گو یہ مانتا ہوں کہ ادب میں جان زندگی سے ایک گہرے اور استوار تعلق سے آتی ہے۔ میں ادب کا مقصد نہ ذہنی عیاشی سمجھتا ہوں نہ اشتراکی پرچار۔"

ادب اور ادبیت سے اس "مضبوط پیمان وفا" کی تشریحیں آل احمد سرور کی بعض اور نگار شات میں اپنا جلوہ دکھاتی رہتی ہیں۔ اپنے ایک مضمون "مسرت سے بصیرت تک" میں انھوں نے اپنے تنقیدی مسلک کی وضاحت کرتے ہوئے بتایا ہے کہ تنقید کو مقررہ اصولوں میں سمٹنا نہیں چاہیے۔ تنقید ادب اور زندگی کے بدلتے ہوئے انداز اور ان کی بوقلمونی کو جذب کر کے زیادہ بامعنی، وقیع اور ہمہ گیر بنتی ہے۔ ان کے الفاظ میں "نقاد کا فریضہ تہذیب کی تنقید کر کے زندگی کے معنیٰ خیز رشتوں کی طرف اشارہ کرنے کا ہے اور ان رشتوں کی طرف اشارہ کر کے ہی نقاد دانشوری کے حقیقی منصب تک" رسائی حاصل کر سکا ہے۔ اسکے بعد آل احمد سرور لکھتے ہیں کہ جدید دور میں فن کو تہذیبی تنقید کا فرض انجام دینا ہے۔ اوپر کے دونوں اقتباسات سے ظاہر ہوتا ہے کہ آل احمد سرور کے یہاں تنقید کے منصب اور نقاد کے دائرہ عمل کا ایک وسیع اور جامع تصور موجود ہے نقادوں کے اپنی ادبی کاوشوں پر لیبل چسپاں کر کے ایک مخصوص حصار میں مقید ہوجانے میں نقاد اور ادب دونوں کا زیاں ہے۔ اس زیاں کی وضاحت

کرتے ہوئے آل احمد سرور "نئے اور پرانے چراغ" میں لکھتے ہیں۔

آج کل کچھ لوگ ترقی پسند تنقید، جمالیاتی تنقید، نفسیاتی تنقید، صنعتی تنقید یا فنی تنقید کے علمبردار نظر آتے ہیں نقاد کا اس طرح اپنے آپ کو خانوں میں بانٹنا اچھا نہیں ہے ادیب اور نقاد کو پارٹی بند نہ ہونا چاہیے"

آل احمد سرور کو کسی خاص دبستان سے نقاد کی وابستگی میں یہ کوتاہی نظر آتی ہے کہ اسکا دائرہ فکر محدود ہوجاتا ہے اور وہ ایک مخصوص نظریئے کی بھول بھلیوں میں اس طرح کھوجاتا ہے کہ ادب کے دوسرے انداز فکر کی وسعتیں اور توانائیاں اس کے لیے بے معنیٰ ہوکے رہ جاتی ہیں اور اسے محدود پر لا محدود، متعین پر غیر متعین اور اک طرفہ پن پر ہمہ گیری کا شبہ ہونے لگتا ہے۔ ادب میں اس طرح کی ذہنی الجھنوں اور مغالطوں سے اجتناب ضروری ہے ورنہ نقاد کی تنقیدوں میں تکرار، یکسراپن، تھکادینے والی یکسانیت اور ایک مخصوص نظریئے کی گونج سنائی دینے لگتی ہے۔ آل احمد سرور تنقید میں کسی خاص نظریہ پر اصرار کرنے والوں کے بارے میں لکھتے ہیں۔

" ادب کے دو بڑے پہلو تسلیم کئے گئے ہیں ایک اخلاقی دوسرا جمالیاتی۔ غور سے دیکھا جائے تو اخلاقی پہلو کے پیچھے کوئی فلسفہ ہوتا ہے۔ جمالیاتی پہلو کے پیچھے حسن کاری اور فن کا احساس ہوتا ہے۔ اگر نقاد صرف اخلاقی پہلو کو دیکھتا ہے یا صرف افکار پر توجہ کرتا ہے اور فن کے جادو اور حسن کا راز معلوم نہیں کرتا تو وہ اپنے منصب کو نہیں پہچانتا .... میرے نزدیک فکر و فن کے رشتہ کو سمجھتے ہوئے بھی دونوں کا الگ الگ احساس اور دونوں کا محاکمہ نقاد کے لیے ضروری ہے"

یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ تنقید میں کسی مخصوص نظریئے سے

وابستگی کس حد تک روا رکھی جا سکتی ہے؟ کیا نقاد کو اسکی آزادی نہیں ملنی چاہیے کہ وہ ادب اور زندگی کے رشتوں کو ذہن میں رکھتے ہوئے جمالیات، فنی تقاضوں، عصری حسیت، اسلوب کی سحر طرازی، ترسیل کی معنویت اور فکری تہہ داری کے سمندر سے وہ موتی چن لے جنھیں وہ بیش قیمت اور آبدار سمجھتا ہے۔ اس سے نظر کا انتشار نہیں بلکہ ایک طرح سے اسکی وسعت اور ہمہ گیری کا اندازہ ہوتا ہے۔ آل احمد سرور کی تنقیدوں کو جس عنصر نے سب سے زیادہ سہارا دیا وہ توازن ہے۔ آل احمد سرور کی بالغ نظری، ادبی بصیرت، مطالعے کی وسعت اور ادبی ذوق کی بالیدگی و گیرائی نے مختلف نظریات سے خوشہ چینی میں ان کی رہبری بھی کی اور متضاد رجحانات میں توازن بھی پیدا کیا۔ تنقید کیا ہے " اور " تنقیدی اشارے " " سے لیکر " مسرت سے بصیرت تک " میں ایک سنبھلی ہوئی کیفیت، اعتدال اور توازن کا احساس موجود ہے۔ جب ترقی پسند تحریک نے دوسری اصناف سخن کے ساتھ ساتھ تنقیدی اسالیب پر بھی اپنا نقش ثبت کر دیا تو آل احمد سرور نے اس نقطہ نظر کی بیجا مخالفت نہیں کی اور ہمارے بعض بزرگ نقادوں کی طرح نہ تو اسے ادبی بدعت سے تعبیر کیا اور نہ اسے ہدف ملامت بنایا۔ ان کی نظر اس تحریک کے مثبت اور صحت مند عناصر پر رہی۔

ترقی پسند تحریک نئے تہذیبی اور ادبی تصورات اور ایک بدلے ہوئے فنی نظریے کے ساتھ ادبی افق پر نمودار ہوئی تھی اس نے قدیم تصورات کو یکسر تہہ و بالا کر کے دنیائے ادب میں ایک نیا طوفان برپا کر دیا تھا۔ قدیم و جدید نظریات ادب کے اس تصادم میں آل احمد سرور نے ادبی توازن نہیں کھویا۔ وہ اس ہلچل کے خاموش تماشائی بھی نہیں رہے انھوں نے ترقی پسند تحریک کے نتیجہ خیز اور فکر آفرین خیالات کی تردید نہیں کی۔ ان سے اپنی تحریروں کو تقویت پہنچائی اور انھیں نیا رنگ و آہنگ عطا کیا۔ اس موقع پر ہمارے بہت سے نقاد افراط و تفریط کا شکار ہو گئے تھے۔ ترقی پسند ادب کے حامیوں کو قدیم ادب کے سرمائے

میں اور قدامت پسند ادیبوں کو نئے ادب میں صرف معائب نظر آتے تھے۔ آل احمد سرور نے ادبی روایات کے تسلسل کی اہمیت سے انکار نہیں کیا کیونکہ کوئی ادب خلاء میں پیدا نہیں ہوتا اس سے اس کا ماضی چھین لیا جائے تو وہ کٹی ہوئی پتنگ کی طرح بے سمتی کا شکار ہو کر رہ جائے گا۔ آل احمد سرور نے ترقی پسند تحریک کی صریح مخالفت نہیں کی لیکن اس ہجوم میں وہ کھوئے نہیں۔ انھوں نے اپنی راہ خود تراش لی۔ "نئے اور پرانے چراغ" کے دیباچے میں آل احمد سرور نے لکھا تھا کہ ادب میں وہ۔

" انفرادیت، خارجیت اور عصریت تینوں کے قائل ہیں اور تینوں کو ایک دوسرے کی نہیں سمجھتے"۔

ان محرکات کا تجزیہ کیا جاسکتا ہے جو آل احمد سرور کے اس پہلودار تنقیدی نقطہ نظر کی صورت گری اور تعمیر و تشکیل میں کارفرما رہے ہیں۔ آل احمد سرور نے براہ راست طور پر مغربی ادب کے اصول و نظریات سے استفادہ کیا، انھیں جانچا پرکھا اور ان کی ادبی قدر و قیمت کا تعین کر کے صالح اور مثبت روایات اور اُن توانا ادبی اقدار کو جو ہمارے ادب کے مزاج سے ہم آہنگ ہو سکتی تھیں، مستعار لیا اور ان کی روشنی سے اُردو تنقید کو منور کیا۔ اُردو تنقید میں مغرب سے اخذ و قبول کا ایک طریقہ یہ بھی رائج رہا ہے کہ انگریزی کے مایہ ناز تخلیق کاروں کی عظمت کا ذکر کر کے اردو کے سربرآوردہ شاعروں سے انکا سرسری موازنہ کریں اور بالآخر یہ فیصلہ سنادیں کہ ہمارا سارا ادبی اثاثہ کم مایہ، سبک اور ناقابل اعتناء ہے تنقید کا یہ رویہ ان نقادوں نے اپنایا ہے جن کے ذہن مغرب زدہ ہیں اور جو ہمارے ادب کی اصل روح کو سمجھنے کی صلاحیت نہیں رکھتے۔ یہ نقاد اپنے قاری کو احساس کمتری اور گمراہی میں مبتلا کر دیتے ہیں ہر ادب کا ایک خاص مزاج اسکے انفرادی مسائل اور تصور فن ہوتا ہے اسی لئے تقابلی تنقید کے منصب سے عہدہ برآ ہونا آسان نہیں اس میں جانب داری، کم نگہی اور ذہنی تعصب سے بلند

ہو کر احتساب کرنا پڑتا ہے۔ آل احمد سرور نے اپنی تنقیدوں میں اکثر جگہ انگریزی شعراء اور ادیبوں اور مغربی مفکرین کے حوالے دیئے ہیں جس کا مقصد قاری کو مرعوب کرنا نہیں بلکہ اسکے ذہنی افق کو وسعت عطا کرنا۔ اس کی نظر میں گہرائی پیدا کرنا اور مغربی ادب کے رجحانات سے اردو کو توانائی عطا کر کے اسے عالمگیر ادبی رجحانات سے روشناس کروانا ہے۔ آل احمد سرور لکھتے ہیں "مجھے مغربی ادب کے مطالعے سے بڑا فائدہ ہوا۔" چنانچہ اس ادبی دولت سے وہ اپنے قاری کو بھی مالا مال کرنا چاہتے ہیں۔ آل احمد سرور کا خیال ہے کہ انگریزی ادب کا مطالعہ اُردو ادب کو وسعت اور ہمہ گیری عطا کرتا ہے۔ کلیم الدین احمد نے آل احمد سرور پر یہ تنقید کی ہے کہ وہ جا بجا اُردو ادیبوں کا انگریزی مصنفین سے موازنہ کر کے غلط فہمی پھیلاتے ہیں اور اردو کا قاری اس خوش فہمی میں مبتلا ہو جاتا ہے کہ اردو ادب انگریزی ادب سے کم نہیں۔ اگر کلیم الدین احمد کے بیان کے مطابق آل احمد سرور کی تحریروں سے اردو کا قاری اس "غلط فہمی" میں مبتلا ہوتا ہے کہ اردو ادب بھی تخلیقی جوہروں، ادبی بصیرت، آگہی اور فکر و نظر کی گہرائی سے عاری نہیں تو اسے غلط فہمی نہیں خود اعتمادی اور قدر شناسی سے تعبیر کرنا ہوگا۔

آل احمد سرور نے اکثر اپنے تنقیدی مضامین میں رچرڈز (I.A.Richards) اور ایلیٹ (T.S.Eliot) کے حوالوں سے استفادہ کیا ہے اور ان کے اقوال نقل کیے ہیں۔ ان اقوال کی حیثیت سرور کی تحریروں میں آرائشی اور مصنوعی نہیں بلکہ وہ زیر بحث شاعر یا ادیب کے فن پر اظہار خیال کے لیے تفہیم و تحسین کے سلسلے میں پیش کیے جاتے ہیں اور اس کا مقصد تشریح و توضیح کے ساتھ ساتھ دعوت فکر اور دعوت مطالعہ بھی ہوتا ہے۔

اُردو میں ایسے نقادوں کے ناموں کی فہرست بہت مختصر ہے جنھوں نے مغربی ادب کے تصورات کو ہماری تنقید میں جذب کر کے اسے وسعت، خیال

آفرینی اور گہرائی عطا کرنے کی کوشش کی ۔ رچرڈز کے نظریہ فن اور اسکی ادبی وین سے آل احمد سرور خاصے متاثر معلوم ہوتے ہیں انھوں نے اپنے تنقیدی مضامین میں بار بار رچرڈز کا ذکر کیا، اسکے اقوال نقل کیے اور اس کے نظریات سے خوشہ چینی کی ہے ۔ ایک جگہ اپنے تنقیدی مسلک کی طرف اشارہ کرتے ہوئے انھوں نے کہا تھا ۔ " میں مزاج کے اعتبار سے مشرقی ہوں اور ذہن کے اعتبار سے مغربی " اس مغربی ذہن کی کار فرمائی کی متعدد مثالیں ان کے تنقیدی مضامین میں دیکھی جاسکتی ہیں ۔آل احمد سرور ایک جگہ لکھتے ہیں ۔" دوسرے ادبیات کے خزانوں سے مستفید ہونا ضروری ہے انگریزی ادب سے ہم بہت کچھ اخذ کرسکتے ہیں اس لیے اس سے منہ موڑ کر بیٹھنا ہمارے حق میں نقصان دہ ثابت ہوسکتا ہے ۔ " آل احمد سرور اردو ادب کی صالح اور صحت مند اقدار اور اس کی سحر طرازی کے منکر نہیں ۔ تنقید کے تخلیقی پہلو پر زور دیتے ہوئے آل احمد سرور نے ایک جگہ مشرقی تنقید کو ہمارے ادب کا گرانقدر سرمایہ بتایا ہے اور لکھتے ہیں " ہماری مشرقی تنقید، ہمارے تہذیبی تصور کا عطیہ ہے " اس لیے مشرق اور مغرب کے ادبی اثاثے کا مطالعہ اور موازنہ کرتے ہوئے بھی انھوں نے ایک متوازن نقطہ نظر اختیار کیا ہے اور انتہا پسندی کو کہیں راہ نہیں دی ہے ۔ آل احمد سرور اردو کے لیے مغرب کے ہر ادبی اصول کو اٹل اور ناگریز تصور نہیں کرتے انھوں نے تنقید کے تیشے سے صرف بت شکنی کا ہی کام نہیں لیا ہے بلکہ بت تراشے بھی ہیں ۔اس سے انکار ممکن نہیں ہے کہ آل احمد سرور اپنی تحریروں کے ذریعہ سے اردو کے قاری کو مغرب کے ادبی تصورات کی ندرت، ہمہ گیری اور تازگی کا احساس دلایا اور اردو کے تنقیدی افق کو وسعت عطا کی ۔ انھوں نے اس حقیقت کا شعور بخشا کہ عظیم ادب پارہ اپنے جغرافیائی حدود اور اپنی مقامی خصوصیات کے علاوہ ایک عالمگیر جہت کا حامل بھی ہوتا ہے ۔ اس کا موضوع انسانی تجربے کی آنچ میں تپ کر فن کا جزو بنتا ہے اور یہ قدر مشترک ہر دور میں

ارضی فاصلوں کے باوجود یکجہتی اور یگانگت کی مظہر رہی ہے آل احمد سرور لکھتے ہیں " میں نے انگریزی ادب سے بہت کچھ حاصل کیا اور تنقید کو انگریزی کی نقالی نہیں سمجھتا "

آل احمد سرور کا شمار اس لئے اردو تنقید کے معماروں میں ہوتا ہے کہ انہوں نے ہماری تنقید کی ہر دور میں رہبری کی، اسے سمت دکھائی اور فکر فن کی توانائی عطا کی۔ جس وقت اردو تنقید خانوں میں بٹی ہوئی تھی اور اسے ایک مخصوص زاویئے ہی سے دیکھنے پر اصرار کیا جارہا تھا، آل احمد سرور نے ادبی نظریات کی ہمہ جہتی کا احساس دلایا اور شعر و ادب میں غیر جانبداری اور وسیع النظری کی اہمیت واضح کی گروہ بندی کے جوش میں آزادی فکر و نظر کی بے حرمتی نہیں کی۔ وہ اس اصول پر کار بند رہے کہ نظریاتی ادب اور کٹرپن عملی تنقید کی اصل روح کو مجروح کر دیتا ہے۔ آل احمد سرور اس رویئے سے غیر مطمئن ہیں چنانچہ ایک جگہ لکھتے ہیں۔

> " ادب سیاسی، مذہبی اور اخلاقی موضوعات سے خود مواد لیتا رہا ہے مگر یہ ادب کا خادم ہے نہ سیاست کا نقیب نہ اخلاق کا نائب۔ ادب ہرجائی ہے اور ادب کا ہرجائی پن ہی اس کی دولت ہے۔ یہ معلومات نہیں تاثرات عطا کرتا ہے، یہ علم نہیں عرفان دیتا ہے۔ یہ نظر نہیں نظریہ بخشتا ہے "۔

آل احمد سرور زندگی کے تغیر خیز مزاج، اس کے نامیاتی کردار اور نمو پذیر اور حرکیاتی حیثیت کے قائل ہیں اور اسے تقاضائے حیات سمجھتے ہیں۔ وہ ادب کو زندگی سے ماوراء کوئی ایسی حقیقیت تصور نہیں کرتے جو ساکت اور منجمد ہو۔ ترقی پسند تحریک کے آغاز کے وقت اردو ادب سے رومانی تحریک کی چھاپ مٹی نہیں تھی۔ آل احمد سرور نے ادبی سرمایئے کا احترام کرتے ہوئے اسے مجہول رومانیت اور لایعنی تاثر آفرینی کی سطح سے بلند کرنے کی کوشش کی اور ان تازہ

ہواؤں کے لئے دریچے واکر دیئے جو ادب کی زندگی اور اس کی صحت کے لئے اس وقت ضروری تھے۔ آل احمد سرور نے لکھا تھا۔

" خالص شاعری یا خالص آرٹ ایک اصطلاح ہے جو سہولت کے لئے یا سمجھانے کے لئے ادب کو پروپیگنڈے والے ادب سے ممتاز کرنے کے لئے استعمال کی جاتی ہے۔ ورنہ خالص ادب کا وجود بہت کم ہے۔ بعض وقت یہ اصطلاح وہ لوگ استعمال کرتے ہیں جو زندگی کی تلخیوں یا بندیوں سے پناہ لے کر اپنے شیشے کے گھر میں بند ہو جانا چاہتے ہیں۔ یہ زوال پذیر تہذیب کی نشانی ہیں "

جیسا کہ اس سے قبل کہا جاچکا ہے آل احمد سرور نے نظریوں کے تصادم میں ہمیشہ اعتدال و توازن سے اپنا ادبی راستہ استوار رکھا اور انتہا پسندی کی مخالفت کی۔ بعض ترقی پسند تحریروں کا انھوں نے کھلے ذہن کے ساتھ احتساب کیا اور بتایا کہ ادب نہ پروپگنڈا ہے نہ اخلاق آموزی اور تبلیغ و اشاعت کا وسیلہ ہے۔ ادب کا مقصد تبلیغ نہیں ادبیت کا اظہار ہے۔ ادب اپنی ادبیت سے دستبردار ہوکر کسی خارجی جبر سے مصالحت نہیں کر سکتا چنانچہ ایک جگہ وہ رقمطراز ہیں۔

" فن ان معنوں میں افادی نہیں ہے جن معنوں میں ہنر افادی ہے۔ فن حسن کاری کر کے مسرت اور مسرت کے ساتھ بصیرت پیدا کرتا ہے صرف فکر کی روشنی سے فن کی محفل میں چراغ نہیں جل جاتے فن یہاں ایک فانوس ہے جو شمع کی روشنی کو حسین اور دل پذیر بناتا ہے "

سرور نے فن برائے فن یا ادب برائے تبلیغ و اشاعت دونوں انتہا پسندوں کو رد کر کے اپنے تنقیدی مسلک کو حیات انسانی کی صحت مند اور تازہ

توانائی و جامعیت کا ترجمان بنا دیا۔ وہ زندگی اور فن کے مسائل و موضوعات کے تناظر میں انسانی تجربہ اور تہذیبی قدروں کی بنیادی اہمیت کو اجاگر کرنا نقاد کا منصب سمجھتے ہیں۔ ان کی تنقیدوں میں ادب اور زندگی کا فطری اور لچکدار نظر آتا ہے۔ وہ روایت اور تجربہ کے باہمی ارتباط کے قائل ہیں اور جدید و قدیم کو ایک دوسرے سے ناگزیر طور پر پیوستہ تصور کرتے ہیں، آل احمد سرور اس خیال کے حامل ہیں کہ کوئی فن پارہ اپنی بنیادوں سے منقطع ہو کر قابل قبول نہیں رہ جاتا ہر انفرادیت، اجتماعیت کے پس منظر میں اپنا حقیقی رنگ دکھاتی ہے اور صحت مند جمالیات کا کوئی نہ کوئی پہلو اخلاقیات سے وابستہ ضرور ہوتا ہے۔

آل احمد سرور کے تنقیدی مضامین کے ایک مجموعے کا نام "مسرت سے بصیرت تک" ہے۔ یہ رابرٹ فراسٹ کے مشہور قول سے ماخوذ معلوم ہوتا ہے "کہ شاعری کا آغاز مسرت سے ہوتا ہے اور وہ بصیرت پر ختم ہوتی ہے" ادب اور نظریے کے دیباچے میں انھوں نے اس تصور کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے۔

> "تنقید ادب کی ایک شاخ ہے۔ ادب میں مسرت اور بصیرت دونوں کا احساس ضروری ہے اس لیے اچھی تنقید نہ صرف واضح معلومات عطا کرتی ہے بلکہ ایک خوشگوار احساس بھی بخشتی ہے"

۱۹۶۰ء کے بعد جدیدیت کا رجحان نئی نسل کے فن کاروں کی توجہ کا مرکز بننے لگا۔ اس کی تائید و تردید میں بہت سی تحریریں منظر عام پر آئیں۔ آل احمد سرور ان چند اولین نقادوں میں سے ایک ہیں جنھوں نے جدیدیت کا کشادہ دلی کہ ساتھ خیر مقدم کیا اور اپنی تحریروں میں اسکے خدوخال اور اس کی ضرورت و اہمیت پر روشنی ڈالنے کی کوشش کی آل احمد سرور کے ادبی مسلک کی بنیاد اسی تصور پر قایم ہے کہ ادب میں نئی منزلوں کی تلاش ضرورت بھی ہے اور بقاء کی صورت بھی آل احمد سرور لکھتے ہیں کے سائنسدان خارجی دنیا کا سیاح ہے تو فنکار دل کی نئی سلطنتوں کی دریافت کرتا ہے۔ اپنے ایک مضمون "نئی اردو شاعری"

ہیں آل احمد سرور جدیدیت کی تائید کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ حقیقی شاعری کسی فلسفہ یا ازم کی غلام نہیں وہ اپنے دور کی پیچیدگیوں اور اسکے مسائل اور اس کی خصوصیات کے اظہار کا ایک ذریعہ ہے ۔ آل احمد سرور ادب میں احساس تنہائی، ردِ اقدار اور نظریوں کی بیزاری اور عرفان ذات کی خواہش وغیرہ کا تجزیہ کرنے کے بعد لکھتے ہیں کے جدیدیت صرف انسانوں کی تنہائی کا نام نہیں اور نہ ان کی اعصاب کی داستان ہے اس میں انسان کی عظمت کے ترانے بھی ہیں محض (Ideology) سے بیزاری، تنہائی کا احساس اور مایوسی ہی کو جدیدیت نہیں سمجھتا ۔ یہاں یہ بات قابل غور ہے کہ آل احمد سرور نے جدیدیت کی حمایت کرتے ہوئے بھی اردو کے قدیم ادبی سرمائے کی عظمت اور اسکے جاندار عناصر کی نفی نہیں کی بلکہ قدیم افکار و نظریات میں زندگی اور تابندگی کے عناصر تلاش کئے ہیں ۔ قدیم و جدید کے درمیان توازن قائم رکھنا آل احمد سرور کے تنقیدی نظریہ کا بنیادی وصف بن گیا ہے ۔ " وہ محض جدید و قدیم کر دلیل کم نگہی تصور کرتے ہیں

آل احمد سرور تنقید کو دوسرے درجے کا ادب تصور نہیں کرتے ۔ وہ تنقید کی ادبی اہمیت تسلیم کروانا چاہتے ہیں ۔ ان کی دانست میں بلند پایہ تنقید بذات خود ایک وقیع تخلیقی کارنامے سے ادبی مرتبہ میں کمتر نہیں ہوتی ۔ اچھی تنقید کو تخلیق کا مرتبہ حاصل ہوتا ہے چنانچہ وہ لکھتے ہیں ۔

" میں تنقید کو کسی طرح تخلیقی ادب سے کم نہیں سمجھتا "

ایک اور جگہ رقمطراز ہیں " اچھی تنقید تخلیقی ادب کی طرف مائل کرتی ہے ۔ خود تخلیقی ہوتی ہے .... بڑی تنقید تخلیقی ادب سے کسی طرح کمتر نہیں ہوتی بلکہ خود تخلیق ہوجاتی ہے " سرور ایک ہوشمند اور خود آگاہ نقاد ہیں ۔ فنی ذکاوت، ادبی بصیرت اور تنقیدی دیدہ وری نے انھیں اردو کے نقادوں میں ممتاز مقام عطا کیا ہے اور ان کی تحریریں دانشوری کا گرانقدر سرمایہ ہیں ۔

آل احمد سرور نے اردو تنقید کو نیا ذہن، نئی فکری جہت اور نیا اسلوب عطا کیا ہے ۔

موجودہ نسل کے ادبی مذاق کی تربیت میں ان کی تنقیدی نگارشات نے اہم حصہ لیا ہے۔ آل احمد سرور نے تنقید پر کوئی مستقل کتاب تصنیف نہیں کی لیکن ان کے مضامین میں انکے تنقیدی نظریات اور زاویۂ نظر سے متعلق جابجا وضاحتیں ملتی ہیں۔ آل احمد سرور نے اُردو تنقید پر مختلف زاویوں سے اپنی انفرادیت کا نقش ثبت کیا ہے۔ وہ ادب کے رمز شناس اور فن کے اچھے مبصر ہیں آل احمد سرور نے جدید تنقید کو نئی توانائی، نیا انداز نگارش اور نئے ابعاد عطا کیے اور یہ ان کا کوئی معمولی کارنامہ نہیں ہے۔

****

مخدوم

عصری حسیت اور شعری صناعی کا شاعر

بیسویں صدی کے نصف آخر میں حیدرآباد کے جن تخلیق کاروں نے اردو شاعری کی سمت و رفتار متعین کی ان میں سکندر علی وجد، شاہد صدیقی، سلیمان اریب اور مخدوم محی الدین کے نام نمایاں حیثیت کے حامل ہیں۔ مخدوم نے محنت اور محبت کے شاعر کی حیثیت سے اپنے فن کو نئی آب و تاب، نئی معنویت اور نئی جہت عطا کی۔ تخلیقی انفرادیت اور لب و لہجے کا شخصی آہنگ شاعری میں مخدوم کی شناخت بن چکا ہے۔ کروچے (croce) نے اپنی کتاب " جمالیات " میں نظریہ اظہاریت سے بحث کرتے ہوئے لکھا تھا کہ حسن یا فن دراصل فرد کا اظہار ہے۔ فنکار اپنی شخصیت کے اظہارات کی تجسیم خواہ الوان کے ذریعے سے کرے یا اصوات کی صورت میں، اسکا مقصد اپنے وجدان کو دوسروں تک پہنچانا ہوتا ہے اور خارجی تمثیلات میں فنکار کی ذات کی جلوہ گری اور اسکی شخصیت کی مہک موجود ہوتی ہے۔ تجسیم و تشکیل کا یہ عمل محض اتفاقی نہیں ہوتا

بلکہ اسکے پیچھے بہت سے محرکات کام کرتے رہتے ہیں ۔ تخلیق کے پیچیدہ عمل ہیں
مختلف تاثرات فنکار کی انا کو مہمیز کرتے رہتے ہیں اور چونکہ ہر شخصیت ایک علحدہ
نفسیاتی اکائی ہوتی ہے اس لیے اظہار کے پیکروں میں تنوع اور بوقلمونی پیدا
ہوجاتی ہے اور اس سے فنکار کی انفرادیت کا تعین ہو سکتا ہے ۔ مخدوم کی شاعری
اپنے انفرادی رنگ و آہنگ کی وجہہ سے اردو نظم نگاری میں ایک خاص مقام
رکھتی ہے ۔

۱۹۳۵ء کی ادبی تحریک کے ساتھ جن شاعروں نے اپنے فن کو وابستہ کیا تھا
ان میں سے بعض شاعروں نے اس لیے ہمارے ذہن پر ان مٹ نقش نہیں
چھوڑے کہ وہ ادب اور نعرہ بازی میں حد فاصل قائم کرنے میں ناکام رہے تھے ۔
حقیقی فنکار کی نظر ہر وقتی سوال میں ایک ابدی جواب کی جھلک دیکھتی اور دکھا
سکتی ہے ۔ مخدوم عصری مسائل کی روح کو سدا بہار ابدیت کے آئینے میں جلوہ گر
دیکھتے ہیں اس لیے ان کی شاعری اپنی ساری مقصدیت ، اجتماعیت اور سماجی
حقیقت پسندی کے باوجود اپنے اندر ایک ایسی کسک رکھتی ہے جو ہر دور کی چیز
ہے ۔ مخدوم کی رومانی شاعری کے پیچھے جو سماجی احساس ہے وہ بڑا ہی متحرک اور
فعال ہے اور اسی فعالیت نے مخدوم کی رومانی شاعری کو بے جان تخیل پرستی اور
خوابناکی نہیں بلکہ ایک بیداری بخشی ہے اس لیے ان کے کلام میں زندگی کے
حسن اور اس کی بد ہئیتی اور حیات کے جلال و جمال دونوں کا احساس موجود ہے

زندگی لطف بھی ہے زندگی آزار بھی ہے
ساز و آہنگ بھی زنجیر کی جھنکار بھی ہے
زندگی دید بھی ہے حسرت دیدار بھی ہے
زہر بھی آب حیات لب و رخسار بھی ہے
زندگی دار بھی ہے زندگی دلدار بھی ہے

مخدوم کی شاعری میں بعض ارتقائی منزلیں نظر آتی ہیں اور ارتقاء کا یہ عمل شعور کی پختگی اور ادراک کی تیزی کا آئینہ دار ہے اس زمانے میں بھی جب وہ " طور " " تلنگن " اور " ساگر کے کنارے " جیسی ہلکی پھلکی رومانی نظموں کی تخلیق کر رہے تھے ان کی انفرادیت ، مروجہ فنی اقدار سے سمجھوتہ کر لینے کے باوجود نئی راہوں کا پتہ دے رہی تھی۔ ٹیگور نے اپنے کلام میں کائنات اور انسان کے باہمی ربط اور فطرت کے سربستہ رازوں کو وجدان کی رہنمائی میں سمجھنے کی کوشش کی تھی اور اس سے ہندوستان کی مختلف زبانوں کے فنکار متاثر ہوئے تھے۔ مخدوم کا بھی اس سے اثر پذیر ہونا کوئی غیر فطری بات نہیں تھی۔ ٹیگور سے اثر پذیری نے ان کی محاکات نگاری ، ان کے علائم اور ان کی امیجری کو ایک خاص زاویئے سے متاثر کیا تھا۔ مخدوم نے مظاہر قدرت اور مناظر فطرت سے پس منظر کا کام لے کر اپنی رومانی نظموں کو ایک خاص معنویت عطا کی ہے یہ شاعر کا اپنا حصہ ہے یہ سبک رسیلی اور ترنم ریز نظمیں ایک ایسی رومانیت سے سرشار ہیں جس میں مادّی پس منظر اور ارضی زندگی کے جیتے جاگتے حقائق کا احساس موجود ہے۔ ارضیت کا یہ عنصر مخدوم کی اس ابتدائی شاعری کو جو بظاہر محض حسن کے نغموں کی شاعری ہے، ایک بھرپور واقعیت عطا کرتا ہے ان نظموں میں بار بار اس کا احساس ہوتا ہے کہ شاعر نئی بات کہنے کے " درپے " نہیں بلکہ اس کی انفرادیت ایک نئے لب و لہجے کی تشکیل پر اکسا رہی ہے۔ مخدوم کی عصری حسیت نے ان کی رومانیت کو گہرائی اور وسعت عطا کی ہے " اوس میں بھیگتے " اور " چاندنی میں نہاتے " ہوئے " دو بدن " اس لیے ان کی توجہ کا مرکز بن جاتے ہیں کہ " پیار حرف وفا " ہے مخدوم محبت کو زندگی کی ایک بلیغ علامت کے روپ میں تہذیبی رشتوں اور سماجی بنیادوں کے چوکھٹے میں دیکھتے ہیں اس لیے انکی رومانی نظموں کی تان اس طرح ٹوٹتی ہے۔

یہ بتا چارہ گر

تیری زنبیل میں
نسخہ کیمیائے محبت بھی ہے
کچھ علاج و مداوائے الفت بھی ہے

شعرائے حیدرآباد تک آزادی اور انقلاب کی وہ روشنی پہنچ رہی تھی جسکا سلسلہ ۱۸۵۷ء کی جدوجہد سے ہوتا ہوا تلنگانہ تحریک تک پہنچتا تھا۔ حیدرآباد کے آصف جاہی حکمران، ریاست کی اندرونی الجھنوں، مصلحت پسندی اور سیاسی دباؤ کے تحت برطانوی حکومت سے بیزاری اور بے تعلقی کا رویہ اختیار نہیں کر سکتے تھے۔ شمالی ہند میں آزادی کی جدوجہد نے قصر بکنگھم کی دیواریں ہلا ڈالی تھیں۔ شاہان دکن دور سے یہ نظارہ دیکھ رہے تھے اور اس کے خاموش تماشائی بنے ہوئے تھے اس کے صلے میں "یار وفادار" کا خطاب دے کر انگریزی سامراج نے انھیں اپنا حلقہ بگوش بنا لیا تھا۔ جس برطانوی حکومت کے طول و عرض میں سورج کبھی غروب نہیں ہوتا تھا اس کے تاج میں گولکنڈے کا کوہ نور جگمگاتا رہا اور آصف جاہی حکمرانوں کے لبوں پر مصلحت کی مہر لگی رہی۔ یہاں تک کہ آصف جاہی سلسلے میں درویش شاہ نظام الدین کی عطا کی ہوئی ساتویں روٹی بھی معدوم ہونے لگی۔ حیدرآباد کے حساس اور باشعور فنکار اس فضاء میں گھٹن محسوس کر رہے تھے۔ مخدوم محی الدین، شاہد صدیقی، سلیمان اریب اور دوسرے شعراء نظام کی حکومت کے خلاف نعرے بلند کر کے اپنے کلام میں عوام کے جذبات و احساسات کی ترجمانی کر رہے تھے۔ انھیں نئے انقلابی تصورات کے متلاطم سمندر میں شخصی حکومت کا سفینہ غرق ہوتا نظر آرہا تھا۔ مخدوم نے کہا تھا

لرز لرز کے گرے سقف و بام زرداری
ہے پاش پاش نظام ہلاکو و زاری
پڑی ہے فرق مبارک پہ ضربت کاری
حضور آصف سابع پہ ہے غشی طاری

اس وقت فاسشت طاقتوں کے ہاتھوں امن عالم کا خون ہو رہا تھا۔ سامراجی قوتوں نے پورے کرہ ارض میں تہلکہ برپا کر دیا تھا۔ حبشیہ پر مسولینی کے حملے نے مخدوم سے " جنگ " جیسی نظم کہلوائی تھی۔ ہندوستان کے باہر بھی برطانوی استبداد، جمہوری طاقتوں کے خلاف بر سرپیکار تھا اور اندرون ملک میں نو آبادی نظام کی وہ حکمت عملی غلامی کی زنجیروں کو مضبوط کر رہی تھی جسکی بنیادیں ہوس ملک گیری پر استوار ہوئی تھیں۔ مخدوم محی الدین کے کلام میں آزادی اور غلامی کا جو تصور ابھرتا ہے وہ محض ہیجان اور وقتی جذباتیت کی پیداوار نہیں اس کے پیچھے سنجیدہ فکر، سیاسی سوجھ بوجھ اور پختہ طبقاتی شعور کار فرما نظر آتا ہے انھیں اس کا احساس تھا کہ عوامی تحریکوں میں فنکار کے لہو کی سرخی بھی شامل ہوتی ہے اور وہ اپنے قلم کو تلوار بنا لیتا ہے۔ اس دور کے شعرائے اردو کے کلام سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ ایک خوبصورت اور خوش آئند مستقبل کے خواب دیکھ رہے تھے اور اس کی دلنواز تعبیروں کے منتظر تھے۔ " قطرے پر گہر ہونے تک " جو گذرتی ہے اس کی داستان مخدوم نے اس طرح بیان کی ہے۔

تیرے دیوانے تیری چشم و نظر سے پہلے
دار سے گذرے تیری راہ گذر سے پہلے

حیدرآبادی شعراء کی ایک پوری نسل جمہوری و اشتراکی تصورات اور تلنگانہ تحریک کے ہمہ گیر اثرات سے ذہنی اور جذباتی طور پر متاثر نظر آتی ہے۔ اس وقت ساری دنیا پر جنگ، خوف و ہراس اور دہشت کے بادل چھائے ہوئے تھے اور اہرمن کا خونی پرچم ڈراکیولا کے لبادے کی طرح فضائے عالم میں لہرا رہا تھا۔ ان حالات نے نذرالاسلام سے " بد روحی " جیسی پر جوش اور ولولہ انگیز نظمیں کہلوائی تھیں تو ان سے ذہنی وابستگی رکھنے والے شعرائے حیدرآباد نے بھی جاگیرداری نظام کے خلاف نعرہ انقلاب بلند کیا تھا۔ اپنی نظم " جنگ آزادی " میں مخدوم نے اعلان کر دیا تھا۔

یہ جنگ ہی کیا وہ امن ہی کیا دشمن جس میں تاراج نہ ہو

دشمن کو تاراج کرنے مخدوم کو ہر حربہ قابل قبول معلوم ہوتا ہے۔ مخدوم کی اس دور کی شاعری میں اس رجحان کا اثر نمایاں ہے چنانچہ ایک نظم میں وہ کہتے ہیں

زندگی چھین لو دنیا سے جو دنیا ہے یہی پھونک دو قصر کو گر کن کا تماشا ہے یہی
آندھیو آؤ جہنم کی ہواؤ آو بجلیو آؤ گرجدار گھٹاؤ آو
آو یہ کرّۂ ناپاک بھسم کر ڈالیں
کاسۂ دہر کو معمور کرم کر ڈالیں

اس جدوجہد کا ایک مقصد مخدوم کے الفاظ میں "دور ناشاد" کو "شاد" اور "روح انسان" کو "آزاد" کرنا تھا۔ مخدوم کی نظمیں "حویلی" "باغی" "جنگ مشرق" "موت کا گیت" "سپاہی" اور "آزادی وطن" اسی مقصد کی ترجمان ہیں اس وقت یورپ کی فضاء تاریک و مکدر تھی۔ رجعت پسند طاقتیں ایک دوسرے سے اپنے اپنے مفاد کے لئے متصادم تھیں اور سرمایہ داری نظام بحران میں مبتلا ہوگیا تھا۔ مخدوم نے اپنی نظم "زلف چلیپا" میں یورپی سیاست کے اس زیر و بم کی بڑی اچھی عکاسی کی ہے۔ مخدوم نے اس زمانے میں جو "دھواں" "آزادی وطن اور "جنگ" جیسی نظمیں تخلیق کیں ان کا لب و لہجہ مجاہدانہ شاعری کی یاد دلاتا ہے "جنگ آزادی" میں نظام نو کی بشارت اور انقلاب کی گونج سنائی دیتی ہے۔

پچھم اتر دکن یورپ ہے ہمارا سنسار سارا
ہم چینی جانبازاں وطن ہم امریکی ہم افرنگی
آہن پیکر فولاد بدن ہم سرخ سپاہی ظلم شکن
یہ جنگ ہے جنگ آزادی
آزادی کے پرچم کے تلے

محنت و محبت کے شاعر مخدوم کی "نظم کہو ہندوستان کی جئے" پرستاران وطن کا نعرہ بن گی تھی۔ یہ پوری نظم برطانوی سامراج سے ٹکر لینے اور "کنجشک

فرومایہ " کو "شاہین" سے لڑا دینے کے آہنی عزم و اعتماد کی غماز ہے ۔ ۱۹۴۶ء کا بعد کے زمانہ ریاست حیدرآباد میں مزدور تحریک کے عروج کا دور ہے تلنگانہ میں کسان تحریک کا آغاز بیگار کی مخالفت، قولداروں کی بے دخلی اور زمینات پر قبضوں کے ردعمل کے طور پر ہوا تھا ۔ حکومت حیدرآباد نے اکتوبر ۱۹۴۶ میں اس تحریک کے دور رس نتائج کے پیش نظر اشتراکی طرز فکر اور حریت دوستی کے اظہار پر پابندی عائد کردی تھی چنانچہ اس تحریک سے وابستہ سیاسی شخصیتوں کے علاوہ مخدوم بھی روپوش ہوگئے تھے ۔ نظام کے ممالک محروسہ کا ایک چھوٹا سے گاوں پر ٹیلا تھا یہاں روپوش حریت پسندوں نے قبضہ کرلیا اور بقول راج بہادر گوڑ مخدوم محی الدین کے ہاتھوں " جمہوریہ پریٹلا " کا افتتاح " عمل میں آیا ۔1 ۔ اس سیاسی تناظر کا ذکر اس لئے ضروری ہے کہ اسی فضاء میں تحریک آزادی کی شمعیں فروزاں رہیں ۔ کرشن چندر نے اپنی کتاب " جب کھیت جاگے " میں اسی تلنگانہ تحریک کے پس منظر کو اجاگر کیا ہے ۔ مخدوم اپنی نظم " بھاگ متی " میں دکن کو انقلاب کی سرزمین سے تعبیر کرتے ہوئے کہتے ہیں ۔

وشت کی رات میں بارات یہیں سے نکلی
راگ کی رنگ کی برسات یہیں سے نکلی
انقلابات کی ہربات یہیں سے نکلی
گنگناتی ہوئی ہر رات یہیں سے نکلی

اس وقت تلنگانہ انقلابی سرگرمیوں کا ایک زبردست محاذ بن گیا تھا اور پورے ہندوستان کے حریت پسندوں کے لئے مینار نور بنا ہوا تھا جنوب سے طلوع ہونے والے اس سورج کی کرنیں ہندوستان کے مختلف علاقوں تک پہنچ رہی تھیں مخدوم نے تلنگانہ کو " امام تشنہ لباں " انقلاب کے پیغامبر " اندھری رات کے سینے میں مشعلوں کی برات " مہر بغاوت" اور " ماہ نجات " سے تعبیر کیا ہے ۔

" سرخ سویرا " کے بعد کی شاعری کے لہجے، مزاج اور آہنگ کا تفاوت

مخدوم کے الفاظ میں " ایک نیا پن ہے جو عمر تجربہ اور خود عہد حاضر کی نوعیت کے اپنے ماسبق سے مختلف ہونے کا نتیجہ ہے ادبی میلانات اور نقطہ نظر کے تغیر کو تاریخ کے تسلسل اور سماجی روابط کے آئینے میں با آسانی دیکھا جاسکتا ہے۔ عملی سیاست سے مخدوم کی سرگرم وابستگی سے یہ نتیجہ اخذ کرنا کہ وہ زندگی کا مطالعہ محض سیاسی نقط نظر سے کرسکتے ہیں، درست نہیں، مخدوم کی کامیابی کا راز یہ ہے کہ ان کا شاعرانہ وجد ان سیاسی عقائد سے ہمکنار ہے اس لئے ان کی شاعری میں خاصا توازن اور سنبھلی ہوئی کیفیت ملتی ہے۔

مخدوم کی شاعری میں ایک اہم منزل اس وقت آتی ہے جب بقول اسٹفین اسپنڈر " انقلابی غور و فکر کے نتیجے کے طور پر سماج کی نئی طاقتیں اپنے آباد اجداد کے پرانے مکانوں کو ڈھا کر باہر نکلنے کی ترغیب دے رہی تھیں ۔ اس وقت ہندوستان ہی نہیں بلکہ ساری دنیا کی فضاء میں ہر طرف بارود کی بو آرہی تھی ۔ اور جنگ کے سیاہ بادل چھائے ہوئے تھے اس وقت کے عالمی ادب میں ذہنی کرب، انتشار، اداسی اور خوف دہر اس کا احساس ملتا ہے آڈن کی، " اتیج آف انگزائٹی " (Age of Anxiety) میل ڈے لیوس کی پر اثر نظموں، ہیمنگ وے اور ارون شا کی تخلیقات میں خلفشار اور بےچینی کا بیکراں احساس ملتا ہے۔ مخدوم نے ناآسودگی، تشکیک اور عالمی کساد بازاری کے اس پر آزمائش دور میں انسانیت کے لئے خطرہ ضرور محسوس کیا لیکن بہتر ہیئت اجتماعی کی تمنا نے ان کا ساتھ نہیں چھوڑا " حویلی " جہان نو " " مشرق " " انقلاب " " ستارے " اور " سپاہی میں ایک ایسی رجائیت ہے جو مستقبل کے یقین اور کامیاب مقصد حیات سے وابستگی کے احساس سے پیدا ہوتی ہے۔

رات کے ماتھے پہ آزردہ ستاروں کا ہجوم
صرف خورشید درخشاں کے نکلنے تک ہے
مرمریں صبح کے ہاتھوں میں چھلکتا ہوا جام آئے گا

رات ٹوٹے گی ستاروں کا پیام آئے گا
اس زمین موت پرورده کو ڈھایا جائے گا
اک نئی دنیا نیا آدم بنایا جائے گا

خواب دیکھنا انسان کی فطرت میں داخل ہے۔ بہتر خوشگوار اور متناسب زندگی کی آرزو قوت عمل کو متحرک کرتی ہے۔ عالمی ادب کے عظیم کارناموں میں "خوب تر کی جستجو" کی جھلک موجود ہے خواہ وہ مادی شعور کے راستے سے ہو یا عینیت اور ماورائیت کی راہ سے۔ اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ بلند آدرش کو چھولینے کی تمنا اور نصب العین کی لگن، جذبہ سرفروشی اور ایثار و عمل کو گدگداتی ضرور ہے۔

ہمدمو

ہاتھ میں ہاتھ دو
سوئے منزل چلو
منزلیں پیار کی
منزلیں دار کی
کوئے دلدار کی منزلیں
دوش پر اپنی اپنی صلیبیں اٹھائے چلو

مخدوم کی شاعری میں ایک مخصوص نقطہ نظر سے والہانہ وابستگی کا جذبہ، محبوب کے پیکر میں ڈھل گیا ہے اور ان کی انسان دوستی نے غم دوراں کو غم جاناں بنادیا ہے۔ خارجی زندگی کا یہ مظہر داخلی دنیا کا جزو بن کر ان کی پوری شاعری پر چھا گیا ہے۔

آج تو تلخی دوراں بھی بہت ہلکی ہے
گھول دو ہجر کی راتوں کو بھی پیمانے میں
اے جان نغمہ جہاں سوگوار کب سے ہے

تیرے لئے یہ زمین بے قرار کب سے ہے
ہجوم یاس سرراہ گذار کب سے ہے
گذر بھی جا کر تیرا انتظار کب سے ہے

تیرے دیوانے تیری چشم و نظر سے پہلے
دار سے گذرے تیری راہ گذر سے پہلے

کسی خیال کی خوشبو کسی بدن کی مہک
درقفس پہ کھڑی ہے صبا پیام لیئے

"یار مسیحانفس" "ساقی گل رو" "ہم سفر بہار" "زلف چلیپا" "میرا ثبات میری کائنات میری حیات" اور "یار غمگسار" اظہار کے اتنے بھرپور پیکر ہیں کہ "انداز قد" کی پہچان مشکل معلوم ہوتی ہے۔ مخدوم نے ۱۹۴۳ء سے ۱۹۵۱ء تک سوائے "تلنگانہ" کے کوئی اور نظم نہیں کہی۔ اس زمانے میں وہ "دیار ہند کی محبوب ارض چین" میں "تلنگانہ جدوجہد" سے عملی طورپر وابستہ تھے۔ اپنی عملی زندگی میں نعرہ بازی اور ہنگاموں سے قریب رہ کر بھی مخدوم سپاٹ موضوعاتی شاعری سے گریزاں رہے اور یہ گریز ان کی شاعری کو وقتی اور ہنگامی چیز ہونے سے بچالتیا ہے۔ ابتدائی دور کی شاعری میں اپنی نظم "استالن" میں مخدوم نے کہا تھا۔

کیا میں اس رزم کا خاموش تماشائی بنوں
کیا میں جنت کو جہنم کے حوالے کردوں
کیا مجاہد نہ بنوں

اور تاریخ و سیاست کے اس اہم موڑ پر مخدوم "خاموش تماشائی" نہیں بن سکتے تھے۔ وہ مشاہدے کو مجاہدے کی منزل میں دیکھنا چاہتے تھے۔ بعد کے دور میں ایسا محسوس ہوتا ہے کہ مخدوم سماجی اور سیاسی زندگی کے تجربے کو شعری تجربے سے ہم آہنگ بنانے میں پوری طرح کامیاب ہوگئے ہیں چنانچہ ان کی نظم

"تلنگانہ" میں خلوص اور جذبے کے شدت کا اظہار ایک پر اثر شعری تجربہ بن کر ہمارے سامنے آتا ہے۔

امام تشنہ لباں خضرراہ آب حیات
اندھیری رات کے سینے میں مشعلوں کی برات
میرا شبات میری کائنات میری حیات
سلام مہر بغاوت سلام ماہ نجات

مارچ ۱۹۵۱ء میں مخدوم گرفتار ہوئے اور انہیں سنٹرل جیل (حیدرآباد) بھیج دیا گیا۔ جیل کی تنہائیوں میں جدوجہد کی بے اثری کے غم، عوام سے دوری کے احساس اور "زندگانی کی اک اک بات کی یاد" ان سب عوامل نے مل کر شعری تخلیق کو اکسایا اور شعری تاثرات کی باز تعمیر کی جس کے نتیجے میں اردو شاعری کو "قید" جیسی خوبصورت نظم ملی "قید" کئی اعتبارات سے مخدوم کی شاہکار نظموں میں شمار کی جاسکتی ہے اس نظم میں خیال کی رفتار جذبات کی نرم رو سے پوری طرح ہم آہنگ ہے۔ رابن اسکالٹن اپنی کتاب دی پوئٹک پیٹرن (The Poetic Pattern) میں کہتا ہے کہ "اچھی نظم میں ڈرامائی کیفیت کے ساتھ ساتھ معنوی ارتقاء اور آواز کا زیر و بم بھی ضروری ہے" اس خصوصیت کی وجہ سے یہ نظم ایک مکمل اکائی کے روپ میں ہمارے سامنے آتی ہے یہ اشارتی نظم مخدوم کی فنکارانہ صلاحیتوں کا ایک کامیاب اظہار ہے۔ تکنیک کے اعتبار سے بھی "قید" مخدوم کی آزاد نظموں میں ایک منفرد آواز محسوس ہوتی ہے۔ خیال کے آغاز، پھیلاؤ اور نقطہ اختتام کو شاعر نے جمالیاتی تاثر کے سہارے پروان چڑھایا ہے مخدوم کی آواز میں ایک گمبھیر کیفیت کا احساس ہوتا ہے اور وہ "معروضی ربط باہم" جسے ٹی ایس ایلیٹ نے OBJECTIVE CORELATION سے تعبیر کیا ہے پوری طرح شاعر کی گرفت میں محسوس ہوتا ہے "قید" کا یہ حصہ جو مخدوم کی شعری صناعی کا ایک اچھا نمونہ ہے ملاحظہ ہو۔

رات ہے رات کی تاریکی ہے تنہائی ہے
دور محبس کی فصیلوں سے بہت دور کہیں
سینۂ شہر کی گہرائی سے گھنٹوں کی صدا آتی ہے
چونک جاتا ہے دماغ
جھلملا جاتی ہے انفاس کی رو
جاگ اٹھتی ہے میری شمع شبستان حیات
زندگانی کی اک اک بات کی یاد آتی

مخدوم کی شاعری میں حسیاتی محاکات کو خاص اہمیت حاصل ہے ان کے یہاں پیکر نگاری (Imagery) زیادہ تر سماعی ہے لیکن مخدوم کے شاہکار امیجس وہ ہیں جو سماعی اور بصری ادراک کا حسین امتزاج نظر آتے ہیں ۔ ان امیجس کی خوبی یہ ہے کہ جذبے اور الفاظ کے ترنم میں مکمل ہم آہنگی پائی جاتی ہے اور یہ ہم آہنگی شعر کی معنویت میں اضافہ کرتی ہے ۔ اردو کی آزاد نظم نگاری میں ن ، م ، راشد نے بھی اپنی مخصوص امیجری کی وجہ سے ایک منفرد حیثیت اختیار کرلی تھی ۔ راشد کی شاعری میں بصری اور خاص طور پر لمسی امیجری کی بہت سی مثالیں موجود ہیں جن میں ندرت بھی ہے اور نغمگی بھی ۔

مخدوم کی ایک نہایت کامیاب نظم "چاند تاروں کا بن" ہے جو اردو نظم نگاری کی تاریخ میں ایک خوبصورت اضافہ ہے ۔ ہماری نسل کی پچھلی بیس پچیس سال کی ذہنی اور جذباتی کشمکش ، سیاسی جدوجہد ، ہمارے سنہرے خوابوں اور ان کی بھیانک تعبیروں اور ہماری اجتماعی تمناؤں کی ایک مکمل اور جذباتی تصویر ہے جس میں حقیقت کا شدید احساس بھی ہے اور جمالیاتی رچاؤ بھی ۔ آزادی کے بعد اس موضوع پر لکھی ہوئی اور بہت سے نظمیں مل جاتی ہیں لیکن مخدوم کے لمائی انداز ان کی " انقلابی رمزیت " اور فنکارانہ بصیرت نے اس نظم کو ایک حسین اور وقیع تخلیق بنادیا ہے ۔ ہر نظم اپنے طور پر ایک مکمل وحدت ہوتی ہے جس

میں فنی تقاضوں کے احساس کے علاوہ لفظوں کے مزاج کی پرکھ اور اظہار کے سانچوں کے آہنگ کو بھی پیش نظر رکھنا ہوتا ہے ۔ اردو شاعری میں ۱۹۳۶ء کے بعد سے علامات و اشارات کی اہمیت کو شدت کے ساتھ محسوس کیا گیا جدید نظم نگاری میں اطالوی شاعر میرنٹی کی فیوچرازم کی تحریک ، بلجیم کے مصوروں کی پوسٹ امپریشنسٹ تحریک(Post Impressionist Movement) اور فرانسیسی تمثیل نگاروں کی سمبالزم (Symbolism) کی تحریک کے اثرات نمایاں ہیں ۔ ان تحریکوں میں انداز نظر کے تفاوت کے باوجود ایک مشترکہ عنصر " اشارتی انداز " کا ہے ۔ اس اشارتی انداز کو مخدوم نے " چاند تاروں کا بند " میں سلیقے کے ساتھ برتا ہے ۔ طویل نظموں کی ایک دشواری یہ بھی ہے کہ ایک خاص موڈ اور لب ولہجے کو بہت دیر اور بہت دور تک نباہنا پڑتا ہے ۔ اور جذباتی کشاکش اور تناؤ کو ایک خاص سطح اور درجے پر رکھنا ضروری ہوتا ہے ۔ مخدوم کی نظم " چاند تاروں کا بن " اس لیے صناعی کا ایک اچھا نمونہ بن گئی ہے کہ اس میں فن کا احترام بھی محفوظ رکھا گیا ہے ۔ اس نظم میں ہماری قومی زندگی کے تین لمحات " ماضی " حال اور مستقبل کو ایک صداقت کے تین پہلوؤں کی طرح برتا گیا ہے ۔ نظم کا پہلا حصہ نہ صرف ہندوستان بلکہ بین الاقوامی سطح پر ہر اس قوم کی داستان معلوم ہوتا ہے جو جدوجہد اور کشمکش کے ذریعے سے اپنے نصب العین تک پہنچی ہے ۔ شاعری میں آپ بیتی اور جگ بیتی اور خصوص و عموم کے درمیان نقطہ اتصال کی تلاش کی اہمیت سے انکار ممکن نہیں

موم کی طرح جلتے رہے ہم شہیدوں کے تن
رات بھر جھلملاتی رہی شمع صبح وطن
رات بھر جگمگاتا رہا چاند تاروں کا بن
تشنگی تھی مگر

مخدوم نے اپنی نظموں میں قومیت کے تصور کو بین الاقوامی وسعت سے آشنا

کیا ہے ۔یہاں تاریخی رفتار اور آفاقیت کا اظہار ایک وحدت کی شکل میں ہوا ہے۔
مخدوم کی انسان دوستی ابتداء ہی سے قومیت کی حدوں کو توڑ دینا چاہتی تھی کیونکہ
جغرافیائی حد بندیوں سے قطع نظر ساری دنیا میں انسان کے بنیادی مسائل تقریبا
یکساں ہیں"۔"چاند تاروں کا بن" میں بھی ایک آفاقیت محسوس ہوتی ہے۔اس نظم
میں آگے چل کر شاعر خوابوں کی تعبیریں ڈھونڈنے لگتا ہے۔یہ بھی تاریخ کا ایک
جبر تھا کہ "پیار کی منزلیں" "دار کی منزلیں"، بن گئیں۔اور وہ سویرا جسکا انتظار تھا
"شب گزیدہ" ثابت ہوا

کچھ امامان صد مکر و فن
ان کی سانسوں میں افعی کی پھنکار تھی
ان کے سینے میں نفرت کا کالا دھواں
اک کمیں گاہ سے
پھینک کر اپنی نوک زباں
خون نور سحر پی گئے

نظم نگاری اظہار خیال کا ایک مخصوص فن ہے جسکی تشکیل اور
ترتیب میں کئی ابعاد کا یکجا ہونا ضروری ہے۔ان کے ناقص تناسب یا غلط ترتیب سے
تخلیق اپنی اہمیت کھو دیتی ہے فن اور موضوع کو ہر شاعر انفرادی طور پر برتتا ہے اس
لیے ابلاغ و ترسیل کی نئی صورتیں ابھرتی ہیں۔ مخدوم نے بھی ابلاغ و ترسیل کے فن
کو اپنے مخصوص انفرادی انداز میں پیش کیا ہے۔ مخدوم کی شاعری جدید و قدیم
ادب کی صالح اور صحت مند روایات کی پذیرائی کا بہترین نمونہ ہے انھوں نے
شاعری کے روایتی اظہارات کو بڑے سلیقے کے ساتھ نئے انداز فکر اور جدید طرز ادا
کے لئے استعمال کیا ہے۔ مخدوم کی ترقی پسندی کا خمیر اردو شاعری کی بہترین
روایات سے اٹھا ہے اس لئے طرز ادا کی تعمیر میں یہ دونوں عناصر کار فرما نظر آتے ہیں۔
"گلوئے زہرہ" خضر راہ آب حیات" "امام تشنہ لبان" "ادائے زلیخائی" اور "مشعلوں

کی برات " جیسے اظہار کے پیکر محض شعر کی سجاوٹ کے لئے نہیں لائے گیے ہیں ۔ ٹی
ٹیس ایلیٹ (T. S. Eliot) کی طرح وہ قدیم ادب پاروں کے بلیغ اشارات سے
ایک خاص، فضاء پیدا کرنے میں کامیاب ہوجاتے ہیں

مخدوم کے یہاں اس بات کا احساس ملتا ہے کہ نظم نگاری ایک فکری اور
تعمیری نظام کا مطالبہ کرتی ہے جسکی تکمیل خیال اور فن دونوں کے اشتراک سے ہو
سکتی ہے ۔ ہر فنکار اپنے ذوق " ادبی عقیدے نقطہ نظر اور طریق اظہار کے اعتبار سے
خود کو چند اصولوں کا پابند بنالیتا ہے ۔ اور اس سے اسکی انفرادیت کا اظہار ہوتا ہے

مخدوم کے منفرد لب ولہجے کا ان اشعار سے اندازہ ہوسکتا ہے

ایسے سناٹے میں اک آدھ تو پتہ کھڑکے
کوئی پگھلا ہوا موتی
کوئی آنسو
کوئی دل
کچھ بھی نہیں
کتنی سنسان ہیں یہ راہ گزر
کوئی رخسار تو چمکے کوئی بجلی تو گرے

O-----------O-----------O

مل گیا راہ میں اجنبی موڑ پر کوئی جان منزل
آج تو یاد آئے نہ دنیا کے غم
آج دل کھول کر مسکرا چشم نم
آج چھلکی ہے رخسار کی چاندنی
چھٹ گئی بدلیاں کھل گے پیچ و خم
کتنا بھاری تھا یہ زندگی کا سفر
مری جان غزل

مخدوم کی شاعری اپنے خلوص " انقلابی جدت " اور موضوع و طرز ادا کی صوتی ہم ہنگی کی وجہ سے ایک منفرد آواز معلوم ہوتی ہے ۔ ایمرسن نے ایک جگہ لکھا ہے " ہر دور کو اپنے شاعر کا انتظار رہتا ہے " مخدوم ایک ایسے ہی شاعر ہیں جن کا ان کے دور کو انتظار ہو سکتا ہے ۔

O--------------O---------O

1 ۔ راج بہادر گوڑ ۔ مخدوم ایک پہلو دار شخصیت (مضمون) مشمولہ اخبار " سیاست " حیدرآباد ۔۲۱ فروری ۱۹۸۸ء

ابوالکلام آزاد کا اسلوب بیان

گزشتہ چند مہینوں سے ملک کے مختلف شہروں میں ابوالکلام کی تقاریب کے سلسلے میں جو سیمینار منعقد کیے جارہے ہیں ان میں نامور ادیبوں اور بعض ممتاز سیاست دانوں نے آزاد کے سیاسی افکار و تصورات ان کی صحافتی خدمات اور جدوجہد آزادی کے تناظر میں ان کی خطابت اور ان کی نگارشات کے متعلق اپنے گرانقدر خیالات کا اظہار کیا ہے اس لئے تکرار سے گریز کرتے ہوئے میں نے آزاد کے اسلوب بیان کا تجزیہ کرنے اور ان کے طرز تحریر کے شخصی آہنگ اور منفرد خصوصیات کو اجاگر کرنے کی کوشش کی ہے۔

اردو نثر کی تاریخ پر جن انشاپردازوں نے اپنے اندازِ بیان کے اَن مٹ نقش ثبت کردیئے ہیں ان میں وجہی، میرا من، رجب علی بیگ سرور، غالب، محمد حسین آزاد اور حسن نظامی وغیرہ کے ساتھ ساتھ ابوالکلام آزاد کا بھی ذکر کیا جاتا ہے ان مصنفین کے انداز نگارش کا ایک مخصوص رنگ و آہنگ ہے۔ "سب رس"

میں وجہی نے مقفیٰ و مسجع عبارتوں، حسن بیان "تشبیہات" و استعارات کی دلفریبی اور عبارت کی سحر آفرینی کا جادو جگایا ہے۔ غالب نے "مراسلے کو مکالمہ بنا دیا اور ہزار کوس سے بزبان قلم باتیں کیں" محمد حسین آزاد کی انشاپردازی کا راز زور بیان رنگیں و دلنشین اور پر کیف و ترنم ریز عبارتوں میں مضمر ہے۔ حسن نظامی کی نثر "سادگی و پرکاری" اور "بے خودی و ہشیاری" کا خوبصورت امتزاج ہے۔ ان انشاپردازوں کی عبارتوں میں ایک مخصوص طرز تحریر کی عکاسی ملتی ہے لیکن ابوالکلام آزاد کے اسلوب بیان کا بنیادی وصف رنگارنگی و بوقلمونی ہے۔ "الہلال و "البلاغ" میں ابولکلام آزاد کا طرز تحریر وہ نہیں جو تذکرے میں ہے یا "ترجمان القرآن" میں انہوں نے نثر کے جس اسلوب کو اپنایا ہے وہ "غبار خاطر" سے مختلف ہے۔ فارسی کے ایک شاعر نے کہا تھا۔

بہر رنگی کی خواہی جامہ می پوش
من انداز قدت رامی شناسم

لیکن ابوالکلام آزاد کا انداز بیان اتنا پہلودار ہے کہ ہر لباس میں ان کا چہرہ نئے خدوخال کے ساتھ اپنے قاری کے سامنے آتا ہے اور "انداز قد" سے اس کی شناخت مشکل ہوجاتی ہے۔ ہر موضوع اپنے مخصوص تقاضے اور اپنے ایک علحدہ اسلوب کا مقتضی ہوتا ہے اور اس اصول کا اطلاق نثر اور نظم دونوں کی اصناف پر ہوتا ہے۔ ابولکلام آزاد نے سیاست، صحافت، کلام الہیٰ، انشائیہ نما خطوط نویسی اور خود نوشت سوانح جیسے مختلف اور متنوع موضوعات سے سروکار رکھا ہے لیکن ان کے انداز بیان کی لچکداری اور ہمہ گیری کا کمال یہ ہے کہ وہ ایک کامیاب خود نوشت سوانح نگار بھی ہیں، انہوں نے "تفسیر القرآن" کے سلسلے میں لفظوں کی برجستگی اور موزونیت کا حق ادا کرنے کی بھی کوشش کی ہے اور وہ "الہلال" و "البلاغ" میں ایک ایسے مضمون نویس نظر آتے ہیں جس کی صحافت کے اصولوں پر گرفت بہت مضبوط ہے۔ جب ہم کسی مصنف کے اسلوب بیان یا طرز نگارش کی تعریف

کرتے ہیں تو ہم محض اس کے انداز بیان ہی کی داد نہیں دیتے بلکہ بالواسطہ طور پر مصنف کی اس ادبی صلاحیت کی بھی تعریف کرتے ہیں جو صورت و معنیٰ کے اندرونی ربط کے ادارک کی مظہر ہے مڈلٹن مرے نے (The Problem of style) میں انداز بیان کے بارے میں کہا تھا کہ بہتر اسلوب وہی ہوگا جس کا عمل موضوع کی معنویت میں ڈوبا ہوا ہو۔ اچھا اسلوب اچھے موضوع کا عکاس ہوتا ہے 1 ۔ حقیقت یہ ہے کہ انداز بیان، عبارت آرائی ، فقرہ تراشی یا الفاظ کی شعبدہ بازی نہیں۔ اگر ایسا ہوتا تو وہ شعراء جو ضلع جگت مناسبات شعری اور لفظ پرستی کے دلدادہ تھے ، میر غالب اور انیس و اقبال سے زیادہ مقبول اور قدآور ہوتے یہ غلط فہمی دراصل ہماری اس صورت پسندی کا نتیجہ ہے جو اظہار کے دلکش پیکروں سجاوٹ اور حنا بندی میں اسلوب کا حسن ڈھونڈنے کی کوشش کرتی ہے انداز بیان کا رشتہ ایک طرف تو فنکار کی ذہنی ساخت، انفرادی شخصیت اور فنکارانہ شعور سے منسلک ہوتا ہے تو دوسری طرف فن کی اجتماعی قدروں اور روایات سے مربوط ہوتا ہے ۔ مجرد لفظ سے اسلوب کا اندازہ لگانے کی کوشش بے سود ثابت ہوتی ہے ان کے مجموعی تاثر سے طرز ادا کی تعمیر و تشکیل عمل میں آتی ہے ۔ انداز بیان میں انفرادیت کے اظہار اور شخصیت کی غمازی کی بناء پر گراہم ہف (Graham Huff) نے اسٹائل کو فن کار کے لباس سے تعبیر کیا ہے جس میں فنکار اپنے مخصوص خدوخال ہی سے پہچانا جاتا ہے ۔ وہ اپنی کتاب " Style And stylistics " میں کہتا ہے کہ زبان خیال کا لباس ہے اور اسلوب اس لباس کی مخصوص تراش خراش اور وضع ہے ۔2 ۔ انداز بیان کا دائرہ بہت وسیع ہے ۔ موضوع کا انتخاب احساس کی شدت ، ادبی خلوص انفرادی تاثر اور شخصیت جیسے عناصر سے اس کی صورت گری ہوتی ہے ۔ تاثر سے لے کر اظہار کی سطح تک ان سب کا باہم شیر و شکر ہوکر بحیثیت مجموعی ایک وحدت اور منفرد اکائی کی شکل میں بروے کار آنا ضروری ہے اور اگر ان میں سے کسی عنصر کو علحدہ کر دیں تو اس کی اثر آفرینی میں کمی ہوتی طرز

ادا کی ترتیب کا شیرازہ بکھر جاتا ہے۔ انداز بیان یا اسلوب کو نفس مضمون سے جدا کر کے دیکھنا مناسب نہیں لیکن اس سے مراد یہ نہیں کہ موضوع کی عظمت اسٹائل کی خوبصورتی کی ضامن ہوتی ہے۔ موضوع کی خوبی کا شعر کی خوبی اور معیار سے کوئی براہ راست تعلق نہیں ہوتا اگر موضوع کے پیچھے احساس کی تڑپ، خلوص اور جذبے کی کسک موجود ہو تو اس کے نقوش و آثار طرز بیان کی تازگی شادابی اور دلکشی بن کے ظاہر ہونگے۔ اگر جذبہ بے روح، خیال فرسودہ اور تاثر بے کیف ہو تو یہی تھکن اور اضمحلال، بے ربطی، اور بے رنگی، اسلوب میں اپنی جھلک دکھائے گی۔ یہاں یہ بات بھی قابل غور ہے کہ موضوع کی نوعیت ایک ہوتے ہوئے بھی ابلاغ و ترسیل کے وسیلے اس کی اثر آفرینی اور تصویر کشی کے زاویوں کو بدل سکتے ہیں۔

اگر " الہلال " کی مقبولیت کا ایک سبب ابوالکلام آزاد کی وہ حریت پسندی برطانوی استبداد سے شدید بیزاری کا جذبہ اور وہ عزم و حوصلہ تھا جو " کنجشک فرد مایہ کو شاہین سے " لڑا دیتا ہے تو دوسرا سبب ابوالکلام کا وہ طرز تحریر تھا جس میں جذبے اور خلوص کی صداقت نے آنچ سمودی تھی اور اسکا نعرہ" یقین محکم عمل پیہم " تھا " الہلال " کی تحریروں نے وطن پرستوں کے دلوں میں حرارت پیدا کی، ذہنوں کو انقلابی تصورات سے آشنا کیا اور آزدای کی بشارت دی۔ الہلال کی عبارتیں بڑی پُر زور ، جاندار اور ولولہ انگیز تھیں۔ اُردو نثر پہلی بار اس طرز تحریر سے روشناس ہوئی تھی۔ " تہذیب الاخلاق" میں سرسید کا لب و لہجہ بڑا پر خلوص لیکن متوازن اور سنبھلا ہوا تھا۔ سرسید اور حالی کی دردمندی اور قوم سے ان کی بے پناہ محبت نے " تہذیب الاخلاق " کی آواز کو ایک دردمند دل کی فریاد بنادیا تھا اس لئے اُردو صحافت میں " تہذیب الاخلاق " کی آواز۔

میں بڑے بیروگ کی ہوں صدا میں بڑے دکھی کی پکار ہوں

معلوم ہوتی ہے۔ آزاد مصلحت پرستی اور مصالحت پسندی کے قائل نہیں

تھے اس لئے " الہلال " اور " البلاغ " میں ان کا اسلوب بیان ۔ خنجر براں اور شمشیر عریاں بن گیا ہے " الہلال " " البلاغ " کے مضامین پڑھ کر یہ محسوس ہوتا ہے کہ ابوالکلام آزاد، برطانوی سامراج کو بار بار للکار رہے ہیں اور اپنے قاری کو آمادہ پیکار ہونے کی دعوت دے رہے ہیں ۔الہلال " و البلاغ سے آزاد کا جو مرقع ہمارے سامنے آتا ہے وہ ایک بے باک ، نڈر، حق پرست اور وطن دوست انسان کی تصویر ہے ۔ ان میں ابوالکلام آزاد کے اسلوب بیان میں بڑا جوش و خروش اور بڑی ولولہ انگیزی موجود ہے ۔ ان میں وہ سوز و التہاب ہے جو پگھلے ہوئے لاوے میں موجود ہوتا ہے ۔ ملک زادہ منظور احمد " الہلال " کی تحریروں پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ آزاد کا مخصوص طرز تحریر کئی اجزاء کا مجموعہ تھا ۔ اس میں خود ان کا رومانی تخیل تھا اور جمال الدین افغانی اور مفتی عبدہ کا صحافتی انداز بھی اور اس کے ساتھ ساتھ شبلی کے جمالیاتی ذوق سرسید کی اصلاحی تحریک اور محمد حسین آزاد کے استعارات و تشبیہات کی کارفرمائی کے علاوہ قرآن اور انجیل کے لب و لہجہ کی باز گشت تھی انہوں نے ان سب کو ملاکر ایک حسین گلدستہ تیار کیا تھا اور اس پر اپنی انفرادیت کی مہر لگادی تھی ۔3 ۔ ابوالکلام آزاد کے معاصر حسرت موہانی نے غزل گوئی میں اسی طرز کو اپنایا تھا ۔ دونوں قوم پرست ، وطن دوست اور سامراج دشمن انسان تھے اور حق گوئی و بیباکی ان کا شعار تھا ۔ ان دونوں کے سیاسی افکار میں بھی ہم آہنگی نظر آتی ہے ۔ ادبی رویّے میں بھی حسرت کی انتخابیت اور سربرآوردہ سخن وروں سے ان کی اثر پذیری نے ان کی غزل کو ایک خوبصورت قوس قزح بنادیا ہے ۔ حسرت نے کھلے دل کے ساتھ اپنی اس خوشہ چینی کا اعتراف بھی کیا وہ کہتے ہیں ۔

طرفہ حسرت بشوخی انشاء
رنگ جراءت میرے کلام میں ہے

شعر میرے بھی ہیں پر درد و لیکن حسرت

میر کا شیوہ گفتار کہاں سے لاؤں

مرحبا حسرت ساہا خوب انداز نسیم

لطف ہر ہر شعر میں ہے بندش استاد کا

حسرت میرے کلام میں مومن کا رنگ ہے

ملک سخن میں مجھ سا کوئی دوسرا نہیں

مختصر یہ کہ ۔

غالب و مصحفی و میر و نسیم و مومن

طبع حسرت نے اٹھایا ہے ہر استاد سے فیض

حسرت کی وہ غزلیں جن میں اساتذہ سخن کے طرز کو اپنانے کی کوشش کی گئی ہے اپنے کلاسیکی رچاؤ اور سحر آفرینی کے اعتبار سے ضرور اہم اور قابل توجہ ہیں لیکن حقیقت یہ ہے کہ حسرت کے تغزل کا منفرد رنگ اور ان کے لب ولہجے کی شخصی لئے ان غزلوں میں پوری طرح بروے کار آسکی ہے جن میں شاعر نے پذیرائی اور پیروی کے بجائے ذاتی اُپج اور تخلیقی شخصیت کے مخصوص اور انفرادی آہنگ کو اظہار کی سطح تک پہنچنے کا موقعہ دیا ہے ۔ اسی طرح ابوالکلام آزاد کی وہ تحریریں دراصل ان کے اسلوب کی سچی نمائندگی کرتی ہیں جن میں دوسروں سے اثر پذیری کی گونج کے بجائے خود انشاء پردازکی شخصیت کی عکاسی ملتی ہے اور ان کی فطری اور تخلیقی صلاحتیں نمو پاسکی ہیں ۔ " الہلال " اور " البلاغ " کا اسلوب اپنے طمطراق ، ولولہ انگیزی ، بلند آہنگی اور رعب وجلال کے لئے اردو نثر میں ایک منفرد طرز تحریر تصور کیا جاتا ہے ۔ یہ اقتباس ملاحظہ ہو جو "خطبات ابوالکلام آزاد" سے ماخوذ ہے اور آزاد کے طرز ادا کی اچھی عکاسی کرتا ہے ۔

" اے اقوام یورپ ! اے وزدان قافلہ انسانیت ! اے مثال درندگی و سبعیت ! اے مجمع وحوش وکلاب یہ ظلم وعدواں تابہ کئے اور خون و خونریزی تاچتد کب تک خدا کی سر زمین کو

اپنے حیوانی غرور سے ناپاک رکھو گے کب تک انصاف ظلم سے
اور روشنی تاریکی سے مغلوب رہے گی"۔4۔

ابوالکلام آزاد نے اردو نثر کو "تحمیض" "اسباط رائیہ" "قسطاس مستقیم"، "سیہ مخفی" "حدیث الجنود"، "مشؤن اسلامیہ" "نوامین طبعیہ" اور" زعیم" جیسے الفاظ اور ترکیبوں سے مالامال کر دیا لیکن یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ آزاد کی یہ ترکیبیں اُردو نثر میں کیوں مستقل مقام پیدا نہ کر سکیں اور آج ہم انہیں کیوں فراموش کر چکے ہیں ؟ ۔ اس سوال کا جواب یقیناً یہی ہو گا کہ ابوالکلام آزاد کی یہ بھاری بھر کم اور ادق ترکیبیں لپنے اشکال ، اپنی معلق نوعیت اور نامانوس حیثیت کی وجہ سے اُردو نثر کا جزو نہیں بن سکیں اور اُردو نثر نے ان کی گرانباری سے خود کو بہت جلد آزاد کر لیا ۔ ان عربی آمیز ترکیبوں کے پیچھے آزاد کا وہ ذہن کار فرما تھا جس نے عربی تعلیم اور عربی ماحول کے اثرات قبول کیئے تھے ۔ وہی اصطلاحات اور تراکیب زبان کا مستقل جزو بنتی ہیں جن میں معنیٰ آفرینی کے ساتھ ساتھ سلاست اور ہمہ گیری موجود ہو اور جو زبان کے صوتی مزاج سے ہم آہنگ ہونے کی صلاحیت رکھتی ہوں ۔ آزاد کی یہ ترکیبیں اتنی سنگیں اور بوجھل تھیں کہ اُردو انشاء پردازی ان کی ثقالت کی زیادہ عرصے تک متحمل نہیں ہو سکی۔ یہی حال سجاد حیدر یلدرم، سجاد انصاری، نیاز فتح پوری اور مہدی افادی کی بعض خود ساختہ ترکیبوں کا ہوا ۔ لیکن ہم آزاد کی نثر کی اہمیت کو محض اس زاویہ نظر سے دیکھ کر رد نہیں کر سکتے ۔ لپنے عہد میں " الہلال " اور " البلاغ" کا نثری اسلوب ، ادب کو ایک نئی دین تصور کیا جاتا تھا جس میں اس دور کے تقاضوں سے میل کھانے والی اکثر خصوصیات موجود تھیں ۔ ابوالکلام آزاد کی نثر میں بڑی توانائی اور زور و قوت موجود تھی اور ان کے وسیلے سے وہ لپنے قاری کے جذبات میں ہلچل پیدا کر دیتے تھے یہ کہنا غلط نہ ہو گا کہ ابواکللام کی ان تلاطم خیز تحریروں نے جدوجہد آزادی کے لئے ذہنوں کو ہموار کیا اور ان پر ایک نئی جہت سے اثر انداز ہوئیں اس دور کے دوسرے

اخبارات "زمیندار"، "مسلم گزٹ"، "وکیل"، "پیسہ اخبار وطن" اور "ہمدرد" وغیرہ نے بھی صحافت کے میدان سے جنگ آزادی میں حصہ لیا تھا لیکن " الہلال " و " البلاغ " نے قارئین کے ذہنوں میں انقلابی تصورات پیدا کرنے اور ان کے سیاسی اور تہذیبی شعور کو اجاگر کرنے میں جو اہم رول ادا کیا ہے اس فراموش نہیں کیا جاسکتا ۔ جمال الدین افغانی نے جس طرز تحریر کو اپنایا تھا اس میں ذہنوں کو عصری آگہی سے ہمکنار کرنے اور انہیں جھنجھوڑنے کی غیر معمولی صلاحیت موجود تھی ۔ افغانی نے آیات قرآنی سے اپنے بیانات کی پرزور قابل قبول مدلل اور ولولہ انگیز بناد دیا تھا اس لئے ان کی تحریریں جوش و خروش سے معمور تھیں ۔ ابوالکلام آزاد نے جمال الدین افغانی کے طرز نگارش کی خوشہ چینی ضرور کی تھی اور اپنی عبارتوں کو قرآنی آیات سے مزین بھی کیا تھا، مرعوب کن ترکیبیں بھی وضع کی تھیں لیکن ابوالکلام آزاد کا اسلوب اپنی جاذبیت اور رنگینی کی وجہہ سے زیادہ پر اثر اور جاندار بن گیا تھا آزاد کی نثر کا یہ اقتباس ملاحظہ ہو : ۔

> " مسلمانوں کے لئے تمام عالم میں صرف ایک ہی ہاتھ ہے جو رہنما ہوسکتا ہے ایک ہی چشم نگراں ہے جو لغزشوں سے بچاسکتی ہے یہ وہی ہے جو کبھی کوہ سینا پر تجلی حق بنکر چمکی ۔ کبھی فاران پر ابر رحمت بن کر نمودار ہوئی کبھی غار ثور میں لاتحزن ان اللہ معنا کی صدا میں تھی بدر کے کنارے ان ینصرک اللہ فلا غالب لکم کے پیغام میں تھی کبھی اللہ کے میدان میں وکان حقاً علینا نصرالمومنین کی ثبوت تھی اور آج ایک لٹے ہوئے کاروان ایک برباد شدہ قافلے اور ایک برہم شدہ انجمن کے لئے امید کا ایک آخری سہارا اور زندگی کی آخری روشنی ہے ۔"

ابوالکلام آزاد کی تحریروں نے شدت جذبات، وفور شوق ، تخیل کی اونچی اڑانوں اور اپنے رومانوی رنگ کی وجہہ سے ایک منفرد حیثیت اختیار کرلی تھی اور ان

میں شخصیت کی اظہارکا پرتو بھی اکثر جگہ جھلک گیا تھا۔ وہ اپنے بیان کی تائید اور اپنے خیال کی توضیح کے لئے مثالوں کا سہارا لے کر اپنی قوت ترسیل میں اضافہ کرتے ہیں آزاد کے بہت سے بیانات بطور مثال پیش کے کیے جاسکتے ہیں۔ آزاد کی تحریروں میں جو گرمی اور جوش و خروش تھا اس کا خمیر حق گوئی و بیباکی، سیاسی تفکر اور حریت پسندی سے اٹھا تھا اس لئے آزاد کی انشاپردازی کا ایک نمایاں وصف یہ ہے کہ وہ دعوت فکر و عمل دیتی ہے اور ذہنوں میں شعور و آگہی کی شمعیں روشن کردیتی ہے۔ ڈاکٹر سید عبداللہ نے ابوکلام آزاد کے اسلوب بیان کی ایک خصوصیت کی طرف اشارہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ " ابوالکلام کی دیوانگی دوسروں سے مماثل ہونے کے باوجود اپنے ہی سلسلے کی چیز ہے جو ان کو ان کے مذہب اور ان کے مشرب نے دی ہے" ۔5۔

یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ " الہلال " کا لب و لہجہ اس کے مواد اور انداز ترسیل کا سرچشمہ قرآنی آیات و اسلوب بھی تھا اور آزاد نے ان سے بھی الہام Inspration حاصل کیا تھا۔ بلاغت آیات قرآنی کی بنیادی خصوصیت ہے اور ان سے اخذ و قبول کے عمل نے ابوالکلام کی تحریروں میں بلاغت اور معنوی گہرائی اور تہہ داری کا اضافہ کردیا ہے اس کے علاوہ آزاد کے حافظے میں محفوظ ان فارسی اشعار نے بھی ان کی عبارتوں میں مناسب و موزوں جگہ پائی ہے جن کی تخلیق نامور عجمی سخن گستروں نے کی تھی۔ ابولکلام آزاد نے ان اشعار کو ایسے برمحل انداز میں اور اتنی جامعیت اور خوش اسلوبی کے ساتھ استعمال کیا ہے کہ یہ اشعار پیوند کے طور پر ان کے عبارتوں میں جگہ نہیں پاتے بلکہ اصل عبارت کا جزو بن کر ہمارے سامنے آتے ہیں اور ایسا محسوس ہوتا ہے کہ شاعر نے اسی موقع کے لئے یہ شعر کہے تھے۔

گذشتہ سطور میں ابولکلام آزاد کی ان ترکیبوں پر روشنی ڈالی جاچکی ہے جو ثقیل اور نامانوس ہیں اور جن میں اجنبیت کا احساس موجود ہے لیکن " الہلال " و

"البلاغ" کی تحریروں میں "عشوہ طراز دوست" "صبح خمار" جلوۂ یوسفی" "لیلائے شب" "طلسم سرائے ہستی" "نیشۂ نیم شبی" "رمزفروشی" اور "حریف پرور ادائیں" ایسی ترکیبیں ہیں جو اردو نثر میں سکۂ رائج الوقت کی حیثیت سے جگہ نہ پاسکیں لیکن ان کی معنوی تہہ داری شگفتگی اور صوری حسن و خوش نوائی سے انکار نہیں کیاجاسکتا ابولکلام آزاد کی ان ہی ترکیبوں نے ان کی نثر کو آراستہ کردیا ہے اور ان کے مخصوص اسلوب کو سنوارنے اور نکھارنے میں مدد دیتی ہیں ان ترکیبوں میں اس لئے اجنبیت کا احساس نہیں ہوتا کہ انہیں ایسے اظہار کے پیکروں کے سنجوگ سے وضع کیا گیا ہے جنھیں مصنفین اپنی عبارتوں میں منفرد لفظ کی حیثیت سے استعمال کرتے رہے ہیں یہی لفظ مرکب شکل میں جب ابوالکلام آزاد کی تحریروں میں جلوہ گر ہوتے ہیں تو ہمیں ان میں چھپے ہوئے صوتی آہنگ اور صوری حسن کا احساس ہوتا ہے اور یہی لفظ واحد دوسرے لفظ کے ساتھ مل کر معنیٰ کی ایک نئی جہت کا مظہر بن جاتا ہے اور ایک نئے صوتی آہنگ کی تخلیق میں حصہ لیتا ہے۔ ان کے حسن تناسب سے ابولکلام آزاد نے خشک مضامین اور بے رنگ موضوعات کو جاذبِ نظر اور دلچسپ بنادیا ہے اگر ابوالکلام آزاد کی نثر سے ان کی برجستہ اور خوبصورت ترکیبیں علحدٰہ کردی جائیں تو اس کا مجموعی آہنگ اور حسن یقیناً مجروح ہوجائے گا۔ اردو کے کسی اور ادیب نے ان سے اس انداز میں کبھی کام نہیں لیا ہے اور ان سامعہ نواز عبارتوں سے بھی ہمیں آزاد کی انفرادیت کا اندازہ ہوسکتا ہے۔

ابولکلام آزاد کی تحریروں میں ان کی علمیت انا اور ہمہ گیر شخصیت نے حکیمانہ انداز اور رعب داب پیدا کردیا ہے۔ ان کے بیانات کو ان کی قوت استدلال نے مستحکم اور ناقابل تردید بنادیا ہے۔ آزاد کے لب و لہجے کی اس کیفیت نے ان کی تحریروں میں عقلیت کے عنصر کو پروان چڑھنے میں مدد بھی دی ہے اس لئے آزاد کی تحریروں میں تخیل اور رومانیت کی کارفرمائی کے باوجود ایک معتدل

کیفیت کا احساس ہوتا ہے ۔ آزاد اردو کے ان انشاپردازوں میں سے نہیں ہیں جن کی تحریریں اپنے قاری کو تخیل کی سنہری دنیا میں پہنچا دیتی ہیں ۔ ان کی نگارشات کی عقلیت اور شعور، بصیرت نے انہیں آب و گل سے زیادہ دور جانے نہیں دیا ہے ۔یہی وجہ ہے کہ آزاد کے عہد کے بعض مصنفین نے ان کے طرز اظہار کو اپنانے کو کوشش کی لیکن وہ کامیاب نہیں ہوسکے اسی صورت حال کی طرف اشارہ کرتے ہوئے قاضی عبدالغفار نے لکھا تھا: ۔

" ان کے آرٹ کا دیوتا بہت غیور اور مغرور ہے اور اپنی انفرادیت میں شرک کو گوارا نہیں کرسکتا" ۔6 ۔

ایک ایسے دور میں جب یورپی معترضین ہندوستانیوں کے عقائد کو تضحیک و تمسخر کا ہدف بنارہے تھے اور اس کا ردعمل ذہنی اضمحلال ، جذبہ شکست خوردگی اور احساس کمتری وپسپائی کی صورت میں ظاہر ہورہا تھا ایک ایسے انداز تحریر نے جس میں خود اعتمادی ، انا ، عقائد کی فوقیت کا احساس اور اجداد کی میراث پر جذبہ تفخر موجود تھا ، ہندوستانیوں کو بڑی جذباتی اور ذہنی تقویت پہنچائی اور اپنے تاریخی و تہذیبی سرمایئے پر ناز کرنا سکھا کر ان میں خود داری اور خود اعتمادی بحال کرنے کی کوشش کی ۔اس وقت اگر " الہلال " و " البلاغ " میں ابوالکلام آزاد کی تحریریں بلند آہنگ ولولہ انگیزاور جوش و خروش سے لبریز ہونے کے بجائے نرم اور سبک رو ہوتیں تو شائد جدوجہد آزادی کی رفتار اس سے متاثر ہوتی ۔ اس وقت ایک خطیب آتش نوا اور ایک ایسے پر شکوہ ، طوفان خیزاور ہیجان انگیز طرز تخاطب کی ضرورت تھی جو خوابیدہ قوم کی پوری قوت کے ساتھ جھنجھوڑ کر بیدار کردیتا ۔ ابوالکلام آزاد نے وقت کے اس تقاضے کو سمجھنے میں بے اعتنائی نہیں کی اور اپنی تحریروں کو وقت کے تقاضوں سے ہم آہنگ کر دیا ۔اگر ابوالکلام آزدا اس مخصوص سیاسی اور تاریخی عہد کے انشاپرداز نہ ہوتے تو شائد ان کا اسلوب مختلف ہوتا ، کلیم الدین احمد نے ابوالکلام آزاد کے طرز تحریر کی اسی خصوصیت کی نشان دہی کرتے

ہوئے لکھا تھا :۔

" ابوالکلام آزاد کی تحریروں میں یہی فوق فطری زور ہے اور اس زور کی وجہ سے ان کی انشاء محض انشاء یعنی لفظوں کا مجموعہ نہیں معلوم ہوتی یہ ایک کھینچی ہوئی تلوار ، ایک بڑھتا ہوا سیلاب ، ایک اٹھتا ہوا طوفان اور ایک دنیا کو ہلا دینے والا بھونچال ہے ۔ یہ ایک عصائے موسوی ہے جو افعی بن کر ہر شئے کو نگل جاتا ہے ۔7 ۔

حقیقت یہ ہے کہ اس ہیجان خیز اور ذہنوں میں تلاطم برپا کر دینے والے طرز تحریر نے سماجی شعور اور سیاسی بیداری پیدا کرنے میں اہم حصہ لیا تھا ۔

آزاد کی عبارتوں میں ایک ہی خیال یا تصور کو الفاظ کے مختلف سانچوں میں ڈھالنے کا رجحان نمایاں ہے ۔ " اک پھول کا مضمون ہو تو سو رنگ سے باندھوں" کا حوصلہ ان کی نگارشات میں بار بار ظاہر ہوا ہے اس کا تجزیہ کریں تو معلوم ہوتا ہے کہ آزاد ، مخصوص سیاسی ، تہذیبی اور تاریخی تناظر میں اپنے قلم سے آزادی کی جنگ لڑ رہے تھے اور ان کا مقصد متعین تھا اس لئے بھی ابوالکلام کی تحریروں میں خیالات و تصورات کی تکرار نظر آتی ہے ۔ ایک ہی نصب العین اور ایک ہی منزل تک پہنچنے کی تمنا کا بار بار ذکر کیا گیا ہے ، مذہب کی دہائی دے کر سامراجی طاقتوں سے نجات حاصل کرنے پر اکسایا گیا ہے اور اس کا مذہبی جواز بھی پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے اور یہی آزاد کی تحریروں کا ماسکہ (Focus) ہے اس لئے ہمیں " البلاغ " یا " الہلال " کی تحریروں میں موضوع کا تنوع دکھائی نہیں دیتا بلکہ کثرت میں وحدت کا جلوہ نظر آتا ہے ۔ مخصوص سیاسی حالات کے پس منظر میں وہ ایک خوابیدہ قوم کو جگانے کے لئے مسلسل للکارتے رہے ہیں ۔ وہ ہندوستانیوں کو استبداد سے نبرد آزما ہونے کی بار بار دعوت دیتے ہیں اور اس مبارز طلبی نے ان کی تحریروں کو رجزیہ مزاج عطا کیا ہے اور کہیں کہیں تو جارحانہ انداز کی جھلک

پیدا کردی ہے اور ان کے زور کلام میں طبل جنگ کی سی گرج اور گھمک پیدا ہو گئی ہے آزاد کی تحریروں میں جو التہاب اور خطیبانہ آتش فشانی ہے اس کا اندازہ "الہلال" و "البلاغ" کی عبارتوں سے لگایا جاسکتا ہے ابوالکلام آزاد نے اپنی نثر کی خوبصورت تشبیہات و استعارات سے بھی تزئین کی ہے "البلاغ" کا ایک اقتباس ملاحظہ ہو جس سے آزاد کے طرز تحریر کی رنگینی و شگفتگی کا اندازہ ہوسکتا ہے: ۔

> اس راہ فنائے دعوت میں مضطربانہ و والہانہ دوڑوں پھولوں کی سیج سے اٹھوں اور کانٹوں کے اوپر لوٹوں لعل و جواہر کو پھینکوں اور آگ کے انگاروں سے کھیلوں خود اپنے ہاتھوں سے اپنی آسائش و راحت کا گھر جلادوں ۔ خود اپنے ہاتھوں اپنے مال و متاع کو غارت گروں کے حوالے کر دوں، لینے سے بھاگوں اور کھونے سے عشق کروں .... اپنی آنکھوں کو ہمیشہ خونابہ رکھوں اپنے جسم کو ہمیشہ زخموں سے چور دیکھوں .... اس شاہدِ یکتا کی ایک چشم مہر، اک نگہ عشق پرور ایک تبسم جاں نواز .... تو آب شمشیر کو آب زلال حیات سمجھوں" ...... ۔8 ۔

جیسا کہ اس سے قبل کہا جاچکا ہے ابوالکلام آزاد کا اسلوب بیان اپنے موضوع کے اعتبار سے مختلف انداز اختیار کرتا ہے ۔ آزاد ایک ایسے انشاپرواز تھے جنہیں نثر نگاری پر پورا قابو تھا اور وہ موضوعات کی مناسبت سے اپنے طرز اظہار کو حسب ضرورت نئے نئے سانچوں میں ڈھال سکتے تھے اس لئے ان کی نثر میں ایک سے زیادہ اسالیب موجود ہیں ۔ "تذکرہ" ایک خود نوشت سوانح کی حیثیت سے ہمارے سامنے آتا ہے ۔ لیکن اس میں آزاد نے اکثر و بیشتر ایسے موضوعات سے سروکار رکھا ہے جو قوم کی بے حسی، بے عملی اور ان کے ذہنی و اخلاقی انحطاط سے متعلق ہیں اور چونکہ مصنف کا مقصد اصلاح ہے اس لئے خطیبانہ رنگ جھلک گیا ہے ۔ یہ خطیبانہ انداز بڑی تبلیغ و تلقین سے متعلق نہیں بلکہ اس میں عالمانہ وقار

کے ساتھ ساتھ ادبیت اور کہیں کہیں شگفتگی بھی موجود ہے ۔ دعوت و تبلیغ کا تقاضہ ہے کہ داعی جس نظام فکر کی تائید کرتا ہے اس کے محاسن بیان کرتے ہوئے وہ خود جوش اور وہ خود جذبات سے اتنا مغلوب ہوجائے کہ اس کا ہر فقرہ اور اس کی ہر عبارت ایک چیلنج اور دعوت فکر بن جائے اور ساتھ ہی ساتھ جس انداز فکر کی مذمت کی جائے اس کی تشریح اسی پر اثر اور جذباتیت سے معمور ہو کہ سننے والے دل اس سے متنفر ہوجائیں ۔ "تذکرہ" میں آزاد نے اسی انداز نگارش کو اپنایا ہے یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ تذکرہ میں کہیں کہیں مناظرانہ رنگ کا پرتو بھی نظر آتا ہے "تذکرہ" اس لیۓ ایک کامیاب خود نوشت نہیں بن سکا کہ ابوالکلام آزاد نے اپنے خاندانی حالات قلمبند کرتے ہوئے پس منظر کو اصل موضوع کے طور پر برتا ہے ۔ "تذکرہ" کی دوسری خامی مصنف کا ناصحانہ رویہ اور پند و موعظت سے ان کی فطری دلچسپی ہے اور اس خصوصیت نے "تذکرہ" کو بے کیف اور پھیکا بنادیا ہے ۔ سوانح کا اسلوب بیان سلیس ، دلچسپ ، ہلکا پھلکا اور دلنشین ہونا ضروری ہے ۔ لیکن "تذکرہ" میں ثقیل اور ادق عربی الفاظ کی کثرت، آیات کے جابجا استعمال اور احادیث و عربی اقتباسات نے اس سوانح کی نثر کو بوجھل اور گراں بار کردیا ہے ۔ اس میں ابوالکلام آزا کی زندگی کا ایک اہم مقصد یعنی اصلاحی و انقلابی افکار کی ترسیل نے اکثر جگہ ادبیت کا لباس اتار پھینکا ہے ۔ اس کے باوجود ہمیں "تذکرہ" میں کہیں کہیں حسن بیان اور ادبی لطف کا فقدان نظر نہیں آتا اور وہ اپنی نثر کو تشبیہات و استعارات سے سجانے اور سنوارنے کی کوشش کرتے ہیں اور یہاں ابوالکلام آزاد کا انداز نگارش ادبیت کی شان کا حامل دکھائی دیتا ہے ۔

اگر ہم اس حقیقت پر غور کرنے کی کوشش کریں کہ ادب میں ابوالکلام آزاد کا نظریہ اسلوب کیا تھا تو خود ان کے بعض بیانات سے اس کا پتہ چل سکتا ہے ۲۰ / ستمبر ۱۹۱۴ء کے "الہلال" میں آزاد نے انشاپردازی کے حق پر تبصرہ کرتے ہوئے اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ ایسے ادیب اور انشاپرواز جو (انہی کے الفاظ

میں) " بلاغت قرآنی کے درس سے مستفید ہو سکے ہیں " دقیق اور خشک مطالب کو بھی " حسن و عشق کی داستان " کی طرح رنگین، دلچسپ اور قابل توجہ بنا کے پیش کرنے کی صلاحیت رکھتے ہیں ، انہیں اس سرچشمہ وجدان سے پوری طرح مستفید ہونا چاہیئے ۔ خود " الہلال " و " البلاغ " میں آزاد نے اس پر عمل کر کے اپنی تحریروں کو پر لطف اور دلکش بنانے کی کوشش کی ہے اور سیاست سے متعلق خشک موضوعات کو ان کے اسی طرز نے جاذبیت اور وقار عطا کیا ہے ۔ ابوالکلام آزاد ان مصنفین کی طرف اشارہ کرتے ہوئے جو اسلوب کو دلنشین اور خوبصورت بنانے کے گر سے ناآشنا ہیں لکھتے ہیں : ۔

" یہ قلمی پست ہمتی کم از کم ان لوگوں کے لئے تو جائز نہیں رکھی جا سکتی جنہیں خدائے تعالیٰ نے اپنے ہر طرح کے افکار کے ساتھ بیان کی قدرت دے دی ہے و ذالک فضل اللہ یوتیہ من یشاء اور ان پر بلاغت قرآنی کے درس و افادہ سے فیضان بیان کا ایسا دروازہ کھول دیا ہے کہ خشک مطالب کو وہ حسن و عشق کی دلچسپ داستان بنا سکتے ہیں ۔

آن نیست کہ صحرائے سخن جادہ ندارد
وا ژوں روش کج نظری راجہ کند کس ۔ ۹ ۔

اس کے برخلاف ابوالکلام آزاد کے اسلوب کی اصل تصویر اور رعنائی " غبار خاطر " کے صفحات میں بکھری ہوئی نظر آتی ہے ۔ " غبار خاطر " کے خطوط کے موضوعات میں بڑی رنگا رنگی اور تنوع ہے لیکن اس کا ہر خط آزاد کے وسیع مطالعے اور ان کی علمیت اور ژرف نگاہی کا شاہد ہے ۔ کہیں وہ وجود کے مسئلے پر اظہار خیال کرتے ہیں تو کہیں فلسفہ کائنات پر تبصرہ کیا ہے ، کہیں موسیقی کے فن کے اسرار و رموز پر روشنی ڈالی ہے تو کہیں سیاسی حالات کی

طرف بلیغ اشارے کیئے ہیں ۔ "غبار خاطر" کے خطوط میں طنز کی ہلکی سی چبھن بھی لطف سے خالی نہیں بعض خطوط میں شائستہ ظرافت کے اچھے نمونے موجود ہیں وہ مناظر قدرت کے دلدادہ ہیں اور اپنے گرد و پیش کے ماحول میں ان کا عکس دیکھنے اور محسوس کرنے سے انہیں مسرت حاصل ہوتی ہے ۔

غبار خاطر کے خطوط میں ابوالکلام آزاد کا طرز تحریر اپنے نقطہ عروج پر نظر آتا ہے ۔ ابوالکلام کی نثر کے حسن اور اس کی دلفریبی اور گھلاوٹ کا اندازہ کرنا چاہیں تو "غبار خاطر" کا مطالعہ ضروری ہو جاتا ہے ۔ آزاد کی یہ نثر بہت سحر طراز اور دلچسپ ہے ۔ حسرت موہانی نے ابوالکلام کی نثر نگاری کو سراہتے ہوئے کہا تھا ۔

جب سے دیکھی ابوالکلام کی نثر
نظم حسرت میں کچھ مزہ نہ رہا

"الہلال" و "البلاغ" کا اسلوب آزاد کی ذہانت فراست کا ترجمان ہے ، لیکن "غبار خاطر" کے خطوط مصنف کے دل کی آواز معلوم ہوتے ہیں چنانچہ "غبار خاطر" کے ایک خط میں خود ابوالکلام اس تصنیف کو اپنے ذاتی تجربات اور نجی تاثرات کا غماز قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں :۔

"ہماری درماندگیوں کا عجب حال ہے ہم اپنے ذہنی آثار کو ہر چیز سے بچائے رکھ سکتے ہیں لیکن خود اپنے آپ سے بچا نہیں سکتے ہم کتنا ہی ضمیر غائب کے پردوں میں چھپ کر چلیں لیکن ضمیر متکلم کی پرچھائیں پڑتی ہی رہے گی ہم جہاں جاتے ہیں ہمارا سایہ جاتا ہے" ۔ 10 ۔

خطوط شخصیت کے سچے ترجمان اور ذات کی جلوہ گری کے بہترین مظہر ہوتے ہیں ان میں مصنف اور قاری کے درمیان حجابات اٹھ جاتے ہیں اور مکتوب نویس کی شخصیت اپنے حقیقی خدو خال کے ساتھ اُجاگر ہو سکتی ہے ۔ صنف نثر کی حیثیت سے خطوط کی بنیادی خصوصیت ان کا غیر رسمی انداز اور ان کی شخصی نوعیت ہوتی ہے ۔ یہی وجہ ہے کہ خطوط میں ہمیں مکتوب نگار کی ذات بے نقاب نظر آتی ہے اور تصنع اور تکلف کی جگہ ، حقیقت پسندی، بے ساختگی، بے تکلفی اور بے ریائی کا حسن نظر آتا ہے ۔ "غبار خاطر" کے خطوط میں ازاد کے اسلوب کی اصل خوبصورتی نمایاں ہو سکی ہے اور ان کے طرز نگارش میں جو ڈرامائیت کا عنصر، جو مسحور کن کیفیت حالات واقعات کی تصویر کشی کی جو غیر معمولی صلاحیت لب و لہجے کا جو نکھار اور دلکشی ہے وہ پوری طرح ابھر کر سامنے آتی ہے یہ ابوالکلام آزاد کے انداز بیان کا سب سے دلنشین موثر اور پر کیف روپ ہے ۔ یہاں عربی اور فارسی کے مغلق الفاظ کی جگہ روزمرہ کی بول چال کے سادہ، لطیف اور سبک لفظوں نے لے لی ہے ۔ فارسی اشعار خطوط میں بھی اپنی جھلک دکھاتے رہتے ہیں لیکن ان کے استعمال سے آزاد کی نثر کے حسن اور معنویت میں اضافہ ہوتا ہے ۔ وہ خطیبانہ انداز جس نے ابوالکلام کی نثر کو بے لطف اور غیر دلچسپ بنادیا تھا ، دلچسپ فقروں دل سے نکلے ہوئے اظہار کے پیکروں اور جذبات میں ڈوبی ہوئی عبارتوں میں ڈھل گیا ہے او تفکر کا عنصر بڑی خوش اسلوبی کے ساتھ غنائیت اور نغمگی میں جذب ہو گیا ہے ۔ مختصر کہ ابوالکلام کی طنطنہ خیز پر شکوہ اور مرعوب کن نثر "غبار خاطر" اور "کاروان خیال" میں نرم لطیف اور نازک انسانی جذبات کی ترجمان بن گئی ہے اور ابوالکلام کے انداز بیان میں ایک مخصوص ترنم ریزی: فنی تراش خراش، دلکشی ، سادگی، گداختگی، ملائمت اور اثر انگیزی کا غلبہ نظر آتا ہے ۔

•-•-•-•-•-•-•-•-•-•-•-•-•

1 ۔ مڑلٹن مرے ۔ دی پرابلم آف اسٹائل ۔ آکسفرڈ پیپر بیکس ۱۹۶۷ صفحہ ۲۴ ۔

2 ۔ گراہم ہف ۔ اسٹائل اینڈ اسٹائلسٹکس ۔ صفحہ ۳ ۔ راوٹ لج اینڈ کیگن پال لمٹیڈ ۱۹۷۲ء لندن ۔

3 ۔ ملک زادہ منظور احمد ۔ مولانا ابوالکلام آزاد ۔ فکر و فن ۔ صفحہ ۱۹۲ نسیم بک ڈپو سرفراز قومی پریس ۔ لکھنو ۔ ۱۹۶۹ء ۔

4 ۔ خطبات ابوالکلام آزاد ۔ مرتبہ نصراللہ خان عزیز ۔ صفحہ ۲۱ ۔

5 ۔ ماحول آزاد نمبر ۔ ستمبر ۱۹۶۰ء ۔ صفحہ ۳۷ ۔

6 ۔ قاضی عبدالغفار ۔ آثار ابوالکلام آزاد ۔ صفحہ ۱۴۳ ۔ آزاد کتاب گھر ۔ دہلی

7 ۔ کلیم الدین احمد ۔ سخن ہائے گفتنی ۔ صفحہ ۲۳۷ ۔ فروغ اردو لکھنو اکٹوبر ۱۹۰۵ء

8 ۔ ابوالکلام آزاد ۔ البلاغ ۔ ۱۷/ ستمبر ۱۹۱۵ء صفحہ ۸ ۔

9 ۔ ابوالکلام آزاد ۔ الہلال ۔ ۲۰/ ستمبر ۱۹۱۴ ۔ صفحہ ۷ ۔

10 ۔ ابوالکلام آزاد ۰ غبار خاطر ۔ صفحہ ۱۹۷ ۔ مکتبہ جدید لاہور ۔

============OOOOOOOOOO============

دکنی شاعری میں ہندوستانی عناصر

دکنی تہذیب کا خمیر دو قوموں کی یگانگت اور اتحاد و یکجہتی سے اٹھا تھا دکن کے کلچر اور یہاں کے ادب پر ہندوستانی تہذیب و معاشرت سے اثر پذیری کی چھاپ بہت گہری ہے۔

خطۂ دکن اپنے مخصوص تہذیبی تصورات اپنی گنگا جمنی ثقافت اور ہند لمانی افکار و تصورات کے وجہہ سے برصغیر میں ایک منفرد اہمیت کا حامل رہا یہاں صوفیاء اور اہل طریقت نے رام اور رحیم کو ایک ابدی حقیقت کے دو پہلوؤں کی حیثیت سے پیش کر کے سجہ و زنار کا تفرقہ مٹادیا اور انسان دوستی، اخوت، بھائی چارگی اور احترام آدمیت کا لافانی اور جاودانی درس دیا۔ دکنی باشندوں کے ذہن نے ان ہی نظریات سے جلا پائی تھی اور یہاں کی تہذیب کا تانا بانا دو قوموں کی یگانگت اور اتحاد و محبت سے تیار ہوا تھا اس لئے دکن کے کلچر اور یہاں کے ادب پر ہندوستانی ثقافت سے اثر پذیری کی چھاپ بہت گہری اور پائیدار ثابت ہوئی۔

ہندوستانی تہذیب پر بیرونی تمدن کے اثرات اس وقت پوری طرح اجاگر ہوئے جب مسلمان شمال مغرب سے اپنے مخصوص تصورات اور تہذیبی روایات کے ساتھ وارد ہندوستان ہوئے Cambridge History of India میں Sir John Marshal لکھتے ہیں کہ ہندوستان میں دو طاقتور اور ترقی یافتہ تمدن جو ایک دوسرے سے قطعی مختلف تھے آپس میں اس طرح شیرو شکر ہوگئے کہ اس کی مثال انسانی تاریخ میں کم ملتی ہے ۔1 ۔ " ہندوستانی قومیت کا تمدنی پہلو" کے مصنف کا خیال ہے کہ اسلام اور ہندو مت کے امتزاج اور میل نے نہ صرف ایک " امتزاجی کیفیت" پیدا کی بلکہ ایک دوسرے کے نقطہ نظر کو سمجھنے میں بھی مدد دی اور اس طرح ذہنی اور جذباتی طور پر دونوں ایک دوسرے سے قریب ہوگئے ۔2 ۔ اس طرح سرزمین میں ہندپر دو تہذیبوں کے اشتراک نے نئے طرز فکر نئی ہئیت اجتماعی نئے لسانی رشتوں اور ابلاغ و ترسیل کے نئے تقاضوں کو پروان چڑھایا ہارون خان شیروانی رقمطراز ہیں کہ قوموں کے اتحاد و اختلاط کا یہ عمل تین مرحلوں میں تکمیل کی منزل تک پہنچتا ہے پہلے باہمی تصادم واقع ہوتا ہے اس کے بعد ایک دوسرے کو سمجھنے کی سعی کا آغاز ہوتا ہے اور بالاخر تیسرے مرحلے پر دو تمدنوں کا امتزاج پایہ تکمیل کو پہنچتا ہے ۔3 ۔اس صورت حال کا جائزہ لیتے ہوئے ایس کے سنہانے "میڈیویل ہسٹری آف دکن" میں لکھا ہے کہ مسلمانوں نے ہندو دھرم سے بہت سے میلانات مستعار لیئے ہیں ۔ ویدانت اور بھکتی میں قلب و احساس کی اہمیت پر زور دیا گیا ہے اور اسی طرح تصوف میں بھی عشق و جذب کو بنیادی اہمیت حاصل ہے ۔4 ۔

شعرائے دکن نے متحدہ قومی تہذیب کی نشو و نما میں جو غیر معمولی حصہ لیاہے وہ ان کا ایک اہم تمدنی کارنامہ ہے ۔ بھکتی اور صوفیانہ تحریک کی قدروں کے امتزاج سے دکنی معاشرے کی ذہنی تربیت ہوئی تھی ۔ ہندوستان میں قومی وحدت کا ہیولا صدیوں سے تیار ہورہا تھا شمال میں اکبر نے قومی وحدت کے تصور

کو استوار کرنے کی کوشش کی تھی۔ اس کا ہمعصر جنوب میں محمد قلی قطب شاہ تھا جس نے ہندوستان کی مخلوط زندگی میں وحدت کا جلوہ دیکھنے کی کوشش کی اور یہی قومی تمدن کی پہلی تحریک تھی ۔5 ۔

دکنی شعراء نے جہاں عربی اور فارسی ادب کی مشہور تصانیف سے خوشہ چینی کی ہے اور مقبول عام رومانی قصوں اور داستانوں کا چربہ اتارا ہے وہیں ہندوستانی قصوں سے بھی استفادہ کیا ہے۔ دکن کی پہلی مثنوی "کدم راؤ پدم راؤ" بقول پرکاش مونس وکرم کی کتھا سے ماخوذ ہے غواصی کی مینا ستونتی کی بنیاد ایک لوک کتھا پر رکھی گئی ہے۔ جس کا ایک رخ مینا ستونتی اور دوسرا ملاداود کی مثنوی "چندائن" میں اجاگر کیا گیا ہے ۔6 ۔

نصرتی کی مثنوی گلشن عشق" کے بارے میں سید محمد رقمطراز ہیں کہ منجھن کے قصے مدمالتی کے تمام اجزاء وہی ہیں جو نصرتی کی "گلشن عشق" میں پائے جاتے ہیں ۔7 ۔ مختصر یہ کہ دکنی ادب کی اکثر منظوم داستانیں ہندوستانی قصوں سے ماخوذ ہیں۔ سنسکرت "شکاسب تتی" طوطے کی زبانی کہی ہوئی کہانیاں ہیں ٧٣٠ھ میں ضیاء الدین نخشبی نے ستر میں سے صرف باون کہانیوں کو فارسی میں منتقل کرکے انہیں " طوطی نامہ " سے موسوم کیا ہے مثنوی طوطی نامہ میں شاعر کا ماخذ یہی فارسی تصنیف ہے

دکن کا پہلا صاحب دیوان شاعر محمد قلی ہندوستانی تہذیب کا پروردہ تھا اور ہندوستانیت کا پرستار دوسرے یہ کہ محمد قلی جیسے حساس انسان کے لئے ہندوستانی فضاء اور ماحول کو جو بذات خود انتہائی دلکش اور حسین تھی نظرانداز کرنا ممکن نہ تھا۔ محمد قلی کا حساس شاعرانہ مزاج اس تہذیب کے جمالیاتی پہلو سے متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکا۔ ہندوستان سے محبت اور اس کی تہذیب و روایات سے وابستگی محمد قلی کی شخصیت کا جزو بن گئی تھی۔ محمد قلی نے دکن کے تہواروں ،

جشنوں اور میلوں کو ایک نئ زندگی عطا کی ۔ دکن کے رسوم و عقائد یہاں کے طریقۂ بود و باش اور پوری سماجی اور تہذیبی زندگی کی تصویریں محمد قلی کے کلام میں ہمیشہ کے لئے محفوظ رہ گئ ہیں ۔ سالہا سال سے ایک خاص جغرافیائی ماحول اور تاریخی پس منظر میں زندگی بسر کرنے کی وجہہ سے ان کی معاشرت ایک خاص سانچے میں ڈھل گئ تھی اور اس نے ایک مخصوص تہذیبی وحدت کی شکل اختیار کرلی تھی ۔ محمد قلی نے اپنی شاعری میں اس تہذیبی وحدت کی مرقع کشی کی ہے اس کی شاعری کا اصل مزاج ہندوستانی ہے یہی وجہہ ہے کہ وہ وطنیت اور قومی یکجہتی کے جذبے سے سرشار نظر آتا ہے ۔ قطب شاہی تہذیب صحیح معنیٰ میں ایک گنگا جمنی تہذیب تھی جس میں عجم اور ہندوستان کے تہذیبی عناصر کا ایک لطیف امتزاج نظر آتا ہے ۔ اس کی پیاریوں میں کوئی ہندو بھنی ہے اور کوئی تلنگن قطب شاہوں کی وطن پرستی اور قومی یکجہتی نے جس مخلوط تہذیب کو پروان چڑھایا تھا اس کی محمد قلی نے اچھی مصوری کی ہے قطب شاہی دور کی تہذیب صحیح معنیٰ میں ایک گنگا جمنی تہذیب تھی ۔ رسومات رہن سہن اور روز مرہ زندگی میں قومی ہم آہنگی اور یگانگت کو محمد قلی نے تقویت پہنچائی تھی اس کی اچھی مثالیں خود اس کی شاعری میں موجود ہیں ہندوستانی تصورات اس کی شخصیت کا اس حد تک جزو بن چکے تھے کہ وہ اپنے مذہبی خیالات کا بھی اظہار کرتا ہے تو ہندوستانی طرز فکر اور ہندوستانی کلچر کا اثر جھلک دکھانے لگتا ہے مثلاً آرتی ہندوستان میں پوجا کی رسومات میں ایک خاص اہمیت رکھتی ہے ۔ بزرگان دین سے اپنی عقیدت کا اظہار کرتے ہوئے محمد قلی اپنے گرد و پیش کے مخلوط ماحول اور مشترکہ تہذیبی سرمایئے کے اثرات سے دامن نہیں بچا سکا ہے وہ اپنے ہندلمانی طرز فکر کا اس طرح اظہار کرتا ہے ۔

کرتے ہیں جیواں پیار تھے تم پر تھے رضواں آرتی
زہرا سوں نس دن وارتے چند سورتریا یا علی

حوراں طبق سو نور لا کے لیایاں چاوسوں
آرت ستارے سور چندر کرتے نثاراں تجھ اپر

محبت آرتی یوں وارتے ہیں جیوں کہ ہے ڈھالان
سوموتی ڈھال دریا کاں جھلکایا برس گانٹھ

آرتی کی طرح سیندور بھی ہندوستانی تہذیب و معاشرت کا ایک خاص مظہر سمجھا جاتا ہے اپنے ایک شعر میں محمد قلی ساقی سے مخاطب ہو کر کہتا ہے ۔

پلک کانٹے نین باندے نہ جاوے خیال تیرے کن
رقم اس خیال موپیشانی لوں سیندور کر ساقی

نصرتی آرتی اتارنے کے طریقے کے بارے میں کہتا ہے ۔

سو اس سور کوں دیکھ چنپاوتی
کری مستعد نورتن آرتی

دھریک ہات دھن نورتن آرتی
کھڑی ہے سنگاتی اوپر وارتی

دوجے ہاتھ سوں کر انچل کا چنور
اڑاتی ہے ہر ہر گھڑی تس اوپر

محمد قلی اپنے ایک شعر میں کستوری کُم کُم اور کدم کا جو خالص ہندوستانی معاشرت سے متعلق اشیاء ہیں اس طرح ذکر کرتا ہے ۔

کدم کرسو کستور کم کم کلا کر
کنھٹی کوئلاں کا مناگن گنوایا

گھر کی زمین کو صاف اور ہموار کر کے اس پر نقش ونگار بنانا اور رنگولی تیار کرنا اہل ہنود کے طور طریق کی ایک شناخت تصور کیا جاتا ہے ۔ محمد قلی اپنی ایک نظم میں ایک عورت کے جذبات کی مصوری کرتے ہوئے جو اپنے محبوب کا

انتظار کر رہی ہے اور جس نے اس کی خاطر اپنے آنگن کو خوب سجایا ہے کہتا ہے ۔

انگن کاچ پر موتی جوتی پچھاؤں
کہ سائیں کے پھل پک ادس اوپر بنائی

چندر ہور عنبر کدم کر لگاوں
کہ موہن کون خوش باس تبیں میں رہجھائی

گلاب اچھے انگن میں چھنکاؤ کے
پیاری مو مندر میں چھنداں سوں آئی

پچھاؤں صدر جوت ہیرے کاجوں
سہے ہیرے لالن کوں اے چھب کی جائی

ہندوستانی دیو مالا اور صنمیات (Mythology) سے متعلق واقعات اور علائم و اشارات کا دکنی شعراء کے کلام میں بار بار ذکر آیا ہے جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ ہندوستان کے تہذیبی مظاہر اور مذہبی افکار ان کے تخیل کا جزو بن چکے تھے ۔ یہ تصورات دکنی شعراء کی فکر میں اس قدر رچ بس گئے تھے کہ ان کی تشبیہات و استعارات اور تلازموں میں بھی ان سے اثر پذیری کا پرتو نظر آتا ہے ۔ یہ اشعار ملاحظہ ہوں جن میں رام، سیتا، اروشی، بھاگرتی، رسبنھا مدن اور پاروتی کا ذکر ہے ان کی نوعیت صنمیاتی اور مذہبی ہے ۔

ہر اک تیرا پلک ہے رام کا بان
ہر اک سوکا اہے تیر ا کٹارا

بھاگی رتی سو مانگ ہے سیس پھول برہمن
نت واں جھلک لیا سو وہ تیرت کی گت کہوں

مدن بان ساندے ہے پلکاں تھے چھند سوں
کہ جیواں ہرن پر مرگ زلف کھائی

پرم کی رہنھا اُروشی ہنس ہنس
کلیاں نیہہ کی سب کھلاتے ہیں

دکنی شعراء نے فارسی سے غزل کا سانچا مستعار لیا اور اپنے لسانی ترسیل کے پیکروں سے اسے سجادیا۔ انہوں نے عجمی شعراء کی کورانہ تقلید نہیں کی بلکہ اسے مقامی اثرات، ہنووی رجحانات اور ہندوستان کی گنگا جمنی تہذیب کے عناصر سے مالا مال کر دیا اور اسے ایک نیا تشخص اور نئی شناخت عطا کی۔ ہندوستانی ذہنیت اور ہندوی طرز فکر کی غمازی کرنے والے یہ اشعار ملاحظہ ہوں

رکھ عشق کے دل کی آنک بنواس
سیتا کی طرح تھے رام لیتا

حال یکساں نہیں کہ جیوں گنگا
گہ بہوں پور گہ اترجاؤں

پل پل کوں دل منے میرے نس دن سوتوں لبے
جوں برہمن کے دل میں سدا رام رام ہے

بسنت کھیلیں عشق کا آپیارا
تمیں ہیں چاند میں ہوں جیوں ستار

کسیرتے ٹیکا ٹیپ کر دیتی مومن جب بھال پر
دنکردسے تلک یوسب ہور مانگ اوجالادسے

عشق کا بسنت کھیلنا، کیسر سے پیشانی پر ٹیکا لگانا، برہمن کے دل میں رام کا دھیان اور گنگا کی طرح تغیر آشنا ہونا فارسی یا عربی شعراء کے خیالات سے خوشہ چینی کا نتیجہ نہیں بلکہ یہ خالص ہندوستانی معاشرت اور ہندوستانی طرز فکر کی دین ہے۔ دکنی شعراء کی طرہ امتیاز یہ ہے کہ معاشرتی سطح پر شیخ و برہمن میں کوئی فرق نظر نہیں آتا۔

دکنی شعرا کے کلام میں مشہور ہندوستانی ہیرو اور ہندوستان کی مشہور رومانی داستانوں سے استفادے کا رجحان نمایاں ہے یہ اشعار ملاحظہ ہوں۔

بحری کوں دکن یوں ہے کہ جیوں نل کو دمن ہے
پس نل کوں ہے لازم جو دکن چھوڑ نہ جانا

چندر بدن کہیا تو کہی منہ سنبال بول
سورج مکھی کہا تو کہی یوں نہ گھال بول

نہ صرف شاعری بلکہ خطہ دکن میں فروغ پانے والے فنون لطیفہ ایسی مشترکہ تہذیب کی میراث ہیں۔ محمد عادل شاہ نے ۱۶۳۶ء میں بیجاپور میں جو مسجد تعمیر کروائی تھی وہ صنعت کاری اور دکنی تعمیر کا اعلیٰ ترین نمونہ سمجھی جاتی ہے۔ جامع مسجد کی درمیانی محراب میں جو بیل بوٹے اور نقش و نگار ہیں وہ پیپل کے درخت کے اطراف بنائے گئے ہیں۔ پیپل کا درخت اہل ہند میں متبرک تصور کیا جاتا ہے پرسی براؤن (Percy Brown) نے "انڈین آرکیٹکچر۔اسلامک پیریڈ" (Indian Architecture-Islamic Period) میں اس مسجد کی بڑی تعریف کی ہے۔ 8 ۔ ابراہیم عادل شاہ کے روضے کا طرز تعمیر اور مصوری کے نمونے یہ ظاہر کرتے ہیں کہ تمام فنون لطیفہ میں مقامی اثرات کارفرما تھے اور دکنی طرز تعمیر اور مصوری ایرانی اسٹائل اور ہندوستانی اسلوب کا بہترین امتزاج بن گیا تھا۔ ہرمن گوتیز (Fall of Vijia Nagar) میں لکھتا ہے کہ دکن کے طرز تعمیر میں کنول کے پھولوں اور کلیوں کی موجودگی ہندوستانی طرز فکر اور ہندوی مذاق کی آئینہ دار ہے۔ وہ رقمطراز ہے کہ ۱۵۶۵ء اور ۱۵۶۷ء میں وجیانگر کی تباہی کے بعد آبادی کا ایک حصہ جنگی قیدیوں یا پناہ گزینوں کی حیثیت سے قرب وجوار کے علاقوں میں پھیل گیا تو وجیانگر کی فنی روایات اور تہذیبی اقدار اپنے ساتھ لے گیا۔ حقیقت یہ ہیکہ بیجاپور کے آنند محل اور سنگیت محل، لگن محل اور چمپا محل دکن کے مشترکہ تمدن اور اس کے ملوان طرز تعمیر کے اچھے نمونے ہیں

حسینی محل میں جو دراصل اک امام باڑہ اور مقدس عمارت تھی ہندلمانی کلچر کے اثرات نمایاں ہیں۔ اس محل کی چھت اور دیواروں پر رام ، سیتا، دوارکا اور بندرابن کی تصویریں بنائی گئی ہیں ۔ نصرتی اس بارے میں کہتا ہے ۔

تصویر کی مھدیاں پویوں وانردسیں سیتاسوں جوں
کہتا ہے کچ لنکا میں جاہنونت رام اوتار کا

ہریک صنم کا روپ جب یک آفتاب آیا نظر
کرنے لگیا دنڈم وہاں ہر برہمن زنار کا

بیجاپور میں عہد ابراہیم عادل شاہ اور گولکنڈے میں دور محمد قلی قطب شاہ اور عبداللہ قطب شاہ میں دکنی پینٹنگ نے بڑی ترقی کی تھی ۔ جگدیش متل لکھتے ہیں کہ یہ دکنی مصوری کا نقطہ عروج تھا ۔ اس مصوری کو (Indo Muslim Paintings) "انڈو مسلم پینٹنگس" سے تعبیر کیا گیا تھا ۔ موتی چندرا نے "پورٹریٹ آف ابراہیم عادل شاہ" (Portrait of Ibrahim Adil Shah) اور بیسل گرے نے دکنی پینٹنگس میں چھتوں اور دیواروں پر بنائی جانے والی تصویروں اور تصویرچوں (Miniatures) سے بحث کرتے ہوئے یہ بتایا ہے کہ ان پر وجیانگر کے آرٹ کی چھاپ خاصی گہری ہے اس عہد کے فنکاروں نے اپنے فن کو عرب اور ایران تک محدود نہیں رکھا بلکہ مقامی تہذیب سے بھی تقویت حاصل کی ہے اس لئے ان آرٹ کے نمونوں میں ہندوستانی تہذیب کی روح جاری و ساری ہے ۔ گولکنڈے اور بیجاپور کی پینٹنگس ہندوستان کے مشترکہ تہذیبی عناصر کی ترجمانی کرتی ہیں ۔ احمد گجراتی نے اپنی مثنوی یوسف زلیخا میں محلات اور درباروں کی جو تصویر کشی ہے اس سے بھی اس کا اندازہ ہوتا ہے ۔

سنے کے تھانب نورانی جڑت کے
پنکھی اس پر جڑت کندن گھڑت کے

سنئے کے مور انگن میں دنب اُچاگر
رتن رنگ رنگ سو نقشے سراسر

سنئے روپے کے پیڑان ہور پھانٹے
امولک پاچ پات اس سات کانٹے

جو پھانٹاں پر نیکے پنکھی کھونٹے کھونٹ
زمروپہ کندن تن چونچ یاقوت

کھڑاجوں خضر آ امریت جل پر
پھوٹیاجوں پاچ گردا گرد کوثر

یہی ذہنی رویہ ہمیں عہد عبداللہ قطب شاہ کے شاعر احمد جنیدی کے یہاں نظر آتا ہے اس نے اپنے اکثر مشبہ اور مشبہ بہہ ہندوستانی ماحول سے مستعار لیے ہیں اس لئے ان میں ہمیں ایک مانوس فضاء کا احساس ہوتا ہے ۔ گنگا، جمنا، کنول، ہنس، بیر بہوٹی، چندر، مور، اور مین یعنی مچھلی ایسے مشبہ بہہ ہیں جو احمد جنیدی نے اپنی مثنوی " ماہ پیکر " میں اپنے گرد و پیش کے ماحول سے اخذ کیے ہیں ۔

دکنی شعراء کے کلام میں ہندوستانی روح جاری و ساری نظر آتی ہے ۔ دکن کے پھلوں پھولوں، پرندوں اور جانوروں کے ذکر سے ان کا کلام مزین نظر آتا ہے ہندوستانی معاشرت، یہاں کے جغرافیائی ماحول اور ہندوستان کے لیل و نہار، یہاں کے سرسبز درخت اور پرندے، دریا، پہاڑ اور فطرت کے حسن کو دیکھنا ہو تو دکنی شعراء کے کلام پڑھیئے ۔ محمد قلی نے نظیر اکبر آبادی کی طرح ہندوستان کے پرندوں اور کیڑے مکوڑوں کو بھی اپنا موضوع بنایا ہے ۔ دکن کے دیش بھگتی اور وطن دوستی سے سرشار شعراء عرب اور ایران کے مظاہر قدرت کی نہیں، خطہ دکن کی ترجمانی کرتے نظر آتے ہیں ۔ محمد قلی نے بہری، ہنس، ممولے، شیاما، کوئل، مور، رادین، پپیہا، بھونرا، جگنو، یہاں تک کہ مینڈکوں اور بیر بہوٹیوں کو بھی اپنی توجہ

کا مرکز بنایا ہے۔ دکنی شعراء کے کلام میں کہیں گیندے کے پھل کھل رہے ہیں تو کہیں موگرا، کنول، سیوتی، گنیر اور کیوڑے کی خوشبو محسوس ہوتی ہے۔

ہندوستان اپنی موسمی خصوصیات کے اعتبار سے دوسرے ملکوں سے مختلف ہے بالخصوص ارض دکن کی پیداوار اور آب و ہوا نہایت خوش گوار اور معتدل ہے۔ "رقعات عالمگیر" اورنگ زیب کا دکن کے متعلق یہ مشہور فقرہ موجود ہے کہ یہاں "یک قطعہ بے مزرعہ نیست" ٹیونیر (Tavenier) نے بھی دکن کی آب وہوا اور زرخیزی کی بڑی تعریف کی ہے۔ تھیونو لکھتا ہے کہ شہر حیدرآباد اتنا خوبصورت مقام ہے کہ Fountain Blue سے اس کا مقابلہ کیا جاسکتا ہے۔ 9 ۔

اس طرح ظہوری نے بیجاپور کی آب ہوا کی بڑی تعریف کی ہے علی عادل شاہ ثانی کے قصیدوں کی تشبیہوں میں بیجاپور کی زرخیز سرزمین اور خوشگوار آب و ہوا کی طرف اشارے ملتے ہیں دکن میں" تھنڈکالا " دھوپ کالا " اور موسم باراں اپنی خصوصیات کے اعتبار سے شمالی ہند کے موسموں سے کسی قدر مختلف ہے جس کا سبب جغرافیائی حالات اور مقامی آب و ہوا بھی ہے۔ عبداللہ نے " تھنڈکالا " اور " دھوپ کالا " کا اپنی نظموں میں ذکر کیا ہے نصرتی نے "علی نامہ" میں تھنڈکالا پر ایک قصیدہ لکھا ہے۔ محمد قلی نے دکن کے موسموں کی چلتی پھرتی تصویریں اپنے اشعار میں پیش کی ہیں۔

ہوا آئی ہے لے کے تھنڈکالا
پیابن ستاتا مدن بالے بالا

رہن نہ سکے من پیاباج دیکھے
ہوئے تن کوں سکھ جب ملے پیو بالا

اے سیتل ہوا منج گگے ناپیابن
مگر پیو کنٹھ لاکرے منج نہالا

محمد قلی قطب شاہ نے مرگ اور برسات پر بہت سے خوبصورت شعر کہے ہیں ۔ محمد قلی ایک رنگین مزاج بادشاہ تھا اس نے مرگ کی آمد پر اپنی پیاریوں کے سنگار ان کے لباس اور تزئین و آرائش اور موسم کی دلکشی کے بھرپور مرقعے پیش کیے ہیں ۔

مرگ سال آئیا پھرتھے مرگ نیناں سنگاراں کر
جڑت مانک بہوٹیاں لعل موتیاں لیک ہاراں کر
رسیلے کنٹھ سوں الاپ اب کوئل کے کہکارے
پپیہے نادسوں مد پیونت کرنا خماراں کر

معلوم ہوتا ہے کہ عہد ابراہیم عادل شاہ ثانی میں بھی بسنت کھیلا جاتا تھا چنانچہ عبدل کے "ابراہیم نامہ" میں ایسے اشعار موود ہیں ۔

کھیا شاہ سن راؤ بن پت یوں
دونوں مل کریں آبسنت کھیل جیوں

محمد قلی کے کلام میں بسنت کے موضوع پر کہے ہوئے متعدد اشعار مل جاتے ہیں ۔ محمد قلی کے دور میں بسنت کا بڑا اہتمام کیا جاتا تھا ۔ حوض رنگیں پانی سے بھروائے جاتے اور محمد قلی کے عہد میں خواص و عوام بسنت کو بطور تقریب مناتے تھے ۔ محمد قلی کے یہ اشعار ملاخطہ ہوں ۔

بسنت کھیلیں عشق کا آپیارا
کہ میں ہوچاند تو ہے جیوں ستارا

بسنت کھیلیں ہمن ہور ساجناں یوں
کہ آسماں رنگ شفق پایا ہے سارا

نبی صدقے بسنت کھیلیا قطب شہ
رنگیلا ہو رہیا تر لوک سارا

عبداللہ نے بھی دکن کے موسموں کی کیفیات بڑی خوش اسلوبی کے ساتھ نظم کی ہیں اس نے موسم سرما اور بسنت وغیرہ پر متعدد نظمیں کہی ہیں ۔ بسنت کے بارے میں اپنی ایک نظم میں عبداللہ کہتا ہے ۔

رنگ بھیر یا منج گھر میں آج آیا بسنت
غیب تے تازہ طرب لیایا بسنت

جیوں ابھال یک دھر تھے چھاآفاق پر
رنگ کا برسانت برسایا بسنت

تازگی سوں پھول نمنے کھل تمام
ہرطرف تھے آج مہکایا بسنت

کالی داس نے بارش کو پاوس راجہ کے روپ میں پیش کیا ہے وہ بادلوں کے کالے ہاتھی پر چڑھ کر بجلی کا جھنڈا ہاتھ میں لیے ، گرج کے ڈھول بجاتا ہوا بڑی شان و شوکت کے ساتھ آتا ہے جب پاوس راجہ آتا ہے تو وہ ارجن، کیتکی اور کدم کے پھولوں سے جنگل کا دامن بھر دیتا ہے ۔[10] رام پرتاپ ترپاٹھی نے ورشاورنن کے زیر عنوان ایک دوہا درج کیا ہے جس کا مطلب یہ ہے کہ جسم کو چمکدار اور ریشمی ملبوسات سے سجانے والی عورتیں جو موتیوں کی مالا پہنتی ہیں بارش کے ٹھنڈے قطروں سے جذباتی بن جاتی ہیں ۔ مندرجہ ذیل اشعار میں محمد قلی" کالی داس گرنتھاولی" کا ہم خیال نظر آتا ہے ۔

سہیلی بن نیلی رات میں شوانی
مگھا چھائے انبر رنگا رنگ نہانی

سہے سیں انچل دھونو جیوں لگن پر
مرگ میں مرگیناں کی کسوت سہانی

عشق کے بنے بن سو یک نادگاوے

پپیہا کے بولاں سوں پیو پیو فغانی
چمن ناد سوں تال دادر بجاے
جو بن کی پکھاوج بجاوے سہانی

برسات کے موسم میں یہ منظر ہندوستان کے سوا کہیں اور شاید نظر نہ آئے

مینھ کا برسنا جنگلوں میں پپیہے کی
پیہو پیہو اور مینڈکوں

کی آوازیں ہمارے ملک میں موسم باراں کے ساتھ مخصوص ہیں۔

ابراہیم عادل شاہ ثانی، محمد قلی اور محمود بحری وغیرہ نے دیومالائی تلمیحات اور ہندومت سے متعلق کنائے اپنی شاعری میں برتے ہیں۔ ان کے افکار پر ویدانت کے برہم واد کا عکس دیکھا جاسکتا ہے مثلاً محمود بحری نے حمدیہ اشعار کے سلسلے میں اپنے صوفیانہ عقائد کا اس طرح اظہار کیا ہے۔

اے روپ تیرا رتی رتی ہے
پربت پربت پتی پتی ہے
پربت میں اوک نہ کم پتی میں
یکساں اہے راس ہوا رتی میں

محمود بحری اور شاہ تراب چشتی وغیرہ ہندو فلسفے سے بخوبی واقف تھے اور انہوں نے اپنے شاعرانہ تصورات کی توضیح و تشریح میں ان سے مدد بھی لی ہے۔ مندرجہ ذیل اشعار ملاحظہ ہوں۔

جے گنج گپت میں تھا جو مایا
بابیاں پکڑ اس کوں بھار لایا

یوسوں بھی گیان سو کشم گیان

آکار بھی گیان بل اگم گیان

یو سات دھرت یو نو گگن گیان
پنچ بھوت کے پانچ یو رتن گیان

یو بھوگ بھی گیان ابھوگ بھی گیان
یو جپ بھی تو گیان جوگ بھی گیان

سب گیان ہیں گیان کے کھڑے ہیں
آدھار سوں گیان کے کھڑے ہیں

چشتیہ سلسلے کے آخری شاعر شاہ تراب چشتی کی "من سمجھاون" کے مطالعے سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ دکنی شعراء ہندو فلسفے اور بھکتی تحریک سے کس حد تک متاثر تھے۔ شاہ تراب چشتی نے رام اور رحیم کے فرق کو مٹا کر اخوت، اتحاد اور انسان دوستی کی تعلیم دی اور کہتے ہیں۔

صفت کر اول اسکی جو رام ہیگا
اسی رام سوں ہم کوں آرام ہیگا

سدا رام کے نام سوں کام ہیگا
ہمن دھیان اس کا صبح شام ہیگا

الک نام اللہ نرنجن ہری ہے
نرآکار نرگن وہ پرمسیری ہے

صفت اس کی ہر شئی میں دائم بھری ہے
وہ گنگا وہ جمنا وہ گوداوری ہے

شاہ تراب چشتی نے "من سمجھاون" کی ابتداء ہی میں اس بات کا اعتراف کیا ہے کہ اس نے یہ شعری کارنامہ شری رام داس کی "مناچے شلوک" سے متاثر ہو کر لکھا ہے۔ "من سمجھاون" میں نے ۱۹۶۴ میں مرتب کر کے شائع کر دی ہے شاہ تراب کو "من سمجھاون" نے ہندو گیان مارگی اور بھگتی مارگی سنت شاعروں کی صف میں شامل کر دیا ہے۔ 11 ۔ شاہ تراب کے طرز فکر پر ہندوستانی تصورات کی چھاپ کتنی گہری ہے اس کا اندازہ "من سمجھاون" کے اس بند سے لگایا جاسکتا ہے۔

نہ کاشی بنارس نہ جا تربتی کوں
نہ گوداوری جا نہ بھاگیرتی کوں
نہ گنگا نہ جمنا نہ جاسرسوتی کوں
لہیں ڈھونڈ کر پاگرو دھن پتی کوں
ارے من شتابی ستی آسرن میں
ہے سارا سکت ست گرو کے چرن میں

شاہ تراب نے ہندی تلمیحات اور قدیم ہندی کتھاوں اور دیومالائی کرداروں کا بار بار ذکر کر کے ان سے اپنی جذباتی وابستگی کا اظہار کیا ہے۔ رام، کرشن کہنیا، مہادیو، پاربتی، مہیش، رام، لکشمن، بھیم، ارجن اور جگناتھ کا ذکر بڑی عقیدت اور خلوص کے ساتھ کرتے ہیں یوگ ودیا کے مطابق انسانی جسم کے مختلف حصّوں میں چکر موجود ہوتے ہیں پران اپان، سمان، اودان، اور ویان کہلاتے ہیں۔ پران وایو کا استھان آدمی کا ہردے ہے شاہ تراب نے دکنی میں پہلی بار ان کا ذکر کیا ہے۔

پرکاش مونس لکھتے ہیں کہ ہندی کے اکثر قدیم شاعر بھگت سنت تھے اور ایشور بھگتی میں گیت اور بھجن گانا ان کا شعار تھا اسی لئے ہندو مذہب میں راگ یا موسیقی کو جزو عبادت سمجھا جاتا ہے۔ 12 ۔ بعض مسلمان صوفیاء "سماع" کو جائز تصور کرتے ہیں چنانچہ خواجہ بندہ نواز بھی سماع کے دلدادہ تھے 13 قاضی محمود

بحری نے مثنوی " من لگن " میں در بیان سرود و کشتگان شمشیر سرور عشق و سماع کے زیر عنوان راگ یعنی موسیقی کی بڑی ستائش کی ہے ۔ موسیقی کو عبادت کا جزو بنالینا بھی مقامی اثرات سے اثر پذیری کا رد عمل ہے ۔ بحری کے چند اشعار ملاحظہ ہوں جو انہوں نے راگ کی تعریف میں کہے ہیں ۔

اس راگ تے روگ تن تے بھاگے
اس راگ سوں بھوگ من میں جاگے
بیرگ یہ لیاوتا ہے یوراگ
اس راگ کوں مول کیا تو بیراگ
یوراگ خوراک جیو کا ہے
یوجیو خوراک پیو کا ہے
جس جیو کے تن نہ راگ لاگے
نس جیو بھلا جو آگ لاگے

دکنی شعراء کے کلام میں ہندوستانی عناصر کی نشان دہی کرتے ہوئے ہندو دیو مالا سے ان کی اثر پذیری کا ذکر بھی ضروری معلوم ہوتا ہے ۔ محمد قلی ، ابراہیم عادل شاہ محمود بحری اور شاہ تراب وغیرہ کے کلام میں جابجا ان کی جھلک دیکھی جاسکتی ہے ۔ علی عادل شاہ ثانی نے اپنے ایک گیت "چودہ رتن " " در مقام کانڑا " میں سمندر متھن کی تلمیح بڑی خوش اسلوبی کے ساتھ استعمال کی ہے ۔ شاہی کے کبت دوہے اور گیت ہندوستانی تصورات سے معمور ہیں ۔ ہندو عقائد کے اعتبار سے سرسوتی علم دفن کی دیوی ہے اس لئے تصانیف کے آغاز میں سرسوتی کی حمد و ثنا کی جاتی ہے جس کو " سرسوتی وندنا " کہتے ہیں ۔ ابراہیم نے سرسوتی کے حضور میں نذرانہ عقیدت پیش کیا ہے ۔

نورس سور جگ جوتی آنٹر سروگنی
یوست سرستی ماتا ابراہیم پرساد بھئی دونی

ابراہیم کے مجموعۂ کلام کا نام "کتاب نورس" ہے اور سنسکرت میں نو رسوں یعنی شنگار رس، ویررس اور کرودرس وغیرہ کی مفصل تشریحات موجود ہیں۔ فارسی یا عربی میں اس طرح کے رسوں کا کوئی ذکر نہیں اور یہ دکنی شعراء کے ہندوستانی فلسفے اور طرز فکر سے خوشہ چینی کا نیتجہ ہے۔

تبدیل قالب سنسکرت ادب کا ایک مقبول تصور ہے اس کو پرکایاپرویش کہاجاتا ہے متعدد ہندوستانی لوک کتھاوں میں اسکا ذکر موجود ہے اور پراکرت کے عوامی قصوں میں بھی اس تصور سے کام لیاگیا ہے اس کو "پرشرپرآویش" بھی کہاجاتا ہے یعنی اپنی روح کو دوسرے کے جسم میں داخل کرکے اسکی شکل اختیار کرنا تبدیل قالب کہلاتا ہے۔ سنسکرت کی قدیم کہانیوں میں اس کا ذکر دو حیثیتوں سے کیاگیا ہے ایک خالص فلسفیانہ انداز میں اور اس کی تان اعلیٰ روحانی اور وجدانی تجربے پر ٹوٹتی ہے۔روحانی اعتبار سے اونچے درجے کا انسان لپنے من یا چت کو دوسرے آدمی کے جسم میں پہنچاسکتا ہے جس سے اس کی شخصیت اور اعمال وافعال میں تبدیلی واقع ہوتی ہے۔ "دھیان اور سمادھی" کی کیفیت میں بھی یہ عمل ممکن ہوسکتا ہے۔ دوسری صورت یہ ہے کہ ایک انسان اپنی روح کو دوسرے آدمی یا جانور وغیرہ کے مردہ جسد میں پہنچاکر اس کی شکل اختیار کرسکتا ہے اس وقت اسکا جسم اس خالی پنجرے کی طرح ہوتا ہے جس کا پنچھی اڑگیا ہو۔

اردو میں پرکایا پرویش کے خالص ہندوستانی تصور سے نظامی نے اپنی مثنوی "کدم راؤ پدم راؤ"[3] میں ابن نشاطی نے "پھول بن"[4] میں اور ملک خوشنود نے "جنت سنگار" میں بڑی خوش اسلوبی کے ساتھ کام لیا ہے۔ ان تینوں مثنویوں کے کردار جانوروں یا پرندوں کے جسم میں اپنی روح کو منتقل کرتے ہیں اور اس طرح قصہ آگے بڑھتا ہے جب دکنی درباروں میں فارسی کی جگہ مقامی زبانوں نے لے لی اور برہمنوں نے حسابات کی ذمہ داری سنبھالی تو درباروں میں برہمنوں کا

زور اور اثر و رسوخ بڑھنے لگا۔ شاہزادے اور شاہزادی کی پیدائش پر یہ برہمن علم نجوم کی مدد سے زائچے یا جنم پتری تیار کرتے یہ ہندی رواج مسلمانوں میں بھی عام تھا چنانچہ اہلِ تنجیم کے مشورے سے بچوں کے نام رکھے جاتے تھے۔ دکنی مثنویوں میں اہلِ تنجیم اور برہمنوں کی خدمات کا ذکر بار بار ہماری نظر سے گذرتا ہے۔

سمجھنے منجم گھڑی وہ سرس
سہلیاں جو جنتیاں اتھیاں دھر جرس

بجایاں جرس جلد اسی وقت سب
لیئے لکھ نجومی اسی پل کو تب

پچھیں شاہ پھر آکے مجلس طرب
بلایا انگے سب نجومیاں کی صف

مختصر یہ کہ دکنی ادب کے سرمائیے کا ایک قابل لحاظ حصہ ہندوستانی فلسفے ہندوستانی تصورات اور ہندوستانی ماحول کی عکاسی اور ترجمانی کرتا ہے اور دکنی شعرا کے کلام میں مقامی رنگ (Local Colour) کی فراوانی نظر آتی ہے شعراء دکن نے اپنے اردگرد کی فضاء کا اثر قبول کیا اسے اپنی تخلیقی شخصیت کا جزو بنایا اور اپنے ادبی کارناموں میں اس کی بڑے خلوص کے ساتھ عکاسی کی ہے۔ جنوبی ہند کی قدیم تہذیب یہاں کے رسم ورواج لباس و زیورات، یہاں کے موسموں، یہاں کے پھلوں پھولوں اور یہاں کے انداز فکر کا جائزہ لینا ہو تو دکنی ادب کا مطالعہ ہماری صحیح رہبری اور رہنمائی کر سکتا ہے۔

1 ۔ سرجان مارشل ۔ کیمبرج ہسٹری آف انڈیا ۔ جلد سوم، صفحہ ۔ ۵۱۸

2 ۔ الیشور ٹوپا ۔ ہندوستانی قومیت کا تمدنی پہلو ۔ صفحہ ۴۲ ۔

3 ۔ ہارون خان شیروانی ۔ کلچرل ٹرنڈنس ان میڈیویل انڈیا ۔ صفحہ ۴
4 ۔ ایس کے سنہا ۔ میڈیویل ہسٹری آف دی دکن ۔ صفحہ ۔ ۱۴۷
5 ۔ سیدہ جعفر ۔ مقدمہ کلیات محمد قلی قطب شاہ ، صفحہ ۔ ۱۶۲
6 ۔ پرکاش مونس ۔ اردو ادب پر ہندی ادب کا اثر ۔ صفحہ ۱۷۱
7 ۔ سید محمد ۔ مقدمہ مثنوی گلشن عشق ۔ صفحہ ۱۶
8 ۔ سیدہ جعفر ۔ صفحہ ۷۶
9 ۔ تھیونو ۔ سیاحت نامہ ۔ جلد سوم ۔ باب دہم ۔ صفحہ ۔ ۲۱
10 ۔ رام پرتاب ترپاٹھی ۔ کالی داس گر نتھاولی ۔ صفحہ ۔ ۴۵۶
11 ۔ پرکاش مونس ۔ اردو ادب پر ہندی ادب کا اثر ۔ صفحہ ۔ ۲۷۳
12 ۔ پرکاش مونس ۔ اردو پر ہندی ادب کا اثر ۔ صفحہ ۔ ۲۶۲
13 ۔ معشوق یار جنگ (مترجم) تاریخ جیبی ۔ صفحہ ۸۱

****

کرشن چندر بحیثیت انشائیہ نگار

ناول نویس ، افسانہ نگار اور ڈرامانگار کرشن چندر ایک صاحب طرز انشائیہ نگار بھی تھے ۔ فنی اعتبار سے ان کے ناولوں اور افسانوں کی قدر وقیمت سے قطع نظر، اس سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ وہ ایک منفرد ادیب اور انشاپرداز تھے ۔ یہ ایک علحدہ بحث ہے کہ انشاپردازی کا ناول اور افسانے میں کیا مقام ہے اور افسانوی ادب میں انشاپردازی کے جوہر کس حد تک تحلیل ہوسکتے ہیں ؟ کرشن چندر کے افسانوں میں انسانی تجربات کی معنویت ، ان کی کسک ، رنگارنگی تنوع ، صداقت اور گیرائی سے اگر قاری متاثر ہوتا ہے تو ان کی عبارتوں کی سحرآفرینی ، اسلوب کی رعنائی و شگفتگی اور طرز اظہار کے دلنشین پیکر اور ترسیل کی طاقتیں بھی اس کے ذہن پر اپنا نقش ثبت کردیتی ہیں ۔ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ کرشن چندر کی ہمہ جہتی مقبولیت اور ہردل عزیزی میں ان کے انداز تحریر کا بھی حصہ رہا ہے ۔ کرشن چندر نے ایک فسوں طراز اسلوب نگارش کے ساتھ ادبی دنیا

میں قدم رکھا تھا۔اس طرز ابلاغ کے سوتوں کا ان کی شخصیت کی تہوں میں کھوج لگایا جاسکتا ہے ۔ کیونکہ اسلوب کو شخصیت کی عکاسی اور قلب و نظر کی جلوہ گری سے تعبیر کیا گیا ہے ۔

کرشن چندر کا پہلا انشائیہ " ہوائی قلعے " ۱۹۳۶ء میں " ہمایوں " میں شائع ہوا تھا۔اس رسالے کے ایڈیٹر نے کرشن چندر کے بارے میں لکھا تھا: ۔

" مسٹر کرشن چندر کا شمار اردو کے موجودہ ادباء کی صف اول میں ہوسکتا ہے ۔اس نوجوان ادیب کی نفیس اور زوردار زبان ، سیرحاصل اور رنگین تخیل اور گہرا نفسیاتی مطالعہ اس بات کا ضامن ہے کہ یہ شخص ہماری زبان کا ایک زبردست ادیب ثابت ہوگا" ۔1 ۔

اور اس کے ایک سال بعد ۱۹۳۷ء میں کرشن چندر کے افسانوں کا پہلا مجموعہ " طلسم خیال " شائع ہوا ۔ کرشن چندر کی ادبی زندگی کے آغاز ہی سے ان کی فطری صلاحیتوں کے دو نمایاں رحجان رہے ہیں قصہ گوئی اور انشاپردازی ۔ ان دونوں عناصر کی کارفرمائی اور ان کا خوبصورت امتزاج کرشن چندر کے فنی سفر کی ہر منزل میں ان کی شناخت کا مظہر رہا ہے ۔ یہ دونوں میلانات کرشن چندر کی تحریروں میں اپنے مخصوص تناسب کے ساتھ بروے کار آئے ہیں اور انہیں ایک دوسرے سے جدا کرکے ہم کرشن چندر کی شخصیت اور ان کے فکر وفن کا صحیح تجزیہ نہیں کرسکتے ۔ اپنے افسانوں اور ناولوں میں کرشن چندر نے جس ماحول کو پس منظر کے طور پر پیش کیا ہے اس کی منظر کشی میں ان کی انشاپردازی کے جوہر نکھرتے نظر آتے ہیں اپنے ناولوں اور افسانوں میں کرشن چندر نے واقعات کی جو متحرک اور گویا تصویریں پیش کی ہیں انہیں ، ان کی انشاپردازی سے آب و رنگ ملا ہے افسانوی ادب میں کرشن چندر کو انسانی جذبات کی مصوری اور اس کی پراثر عکاسی کے جو مواقع دستیاب ہوئے تھے انہیں بھی مصنف نے اپنی انشاپردازانہ

صلاحیتوں کا ترجمان بنادیا ہے مختصر یہ کہ کرشن چندر کے تمام ادبی اکتسابات میں ان دونوں رجحانات کی کارفرئی اور اثر آفرینی کا عکس نمایاں ہے۔

کرشن چندر میں انشائیہ نگاری کی خدا داد صلاحیت موجود تھی جس کا ثبوت انہوں نے اپنی ادبی زندگی کی اولین منزل ہی میں پیش کر دیا تھا۔ "ہوائی قلعے" کرشن چندر کے اکیس (۲۱) انشائیوں پر مشتمل ہے۔ یہ انشائیے "ادبی دنیا" "شیرازہ" "ہمایوں" اور بعض دوسرے رسالوں میں شائع ہوئے تھے۔ انشائیہ کی جس قسم کو شخصی اور Par excellence کہا گیا ہے اور انگریزی میں جس کے نمائندہ "انشائیہ نگار ایڈیسن" گولڈ اسمتھ چارلس لیمب اور ہیزلٹ وغیرہ رہے ہیں۔ انشائیہ وہ مخصوص قسم کی تحریر ہے جس میں شخصی تجربات، تاثرات اور ذاتی رجحانات اور ان کے رد عمل کی موثر اور دلکش انداز میں مرقع کشی کی جاتی ہے۔ انشائیہ کی بنیادی خصوصیت طرز فکر اور طرز ادا کی وہ بیساختہ، تصنع سے بری "من کی موج" اور "پر لطف خود کلامی" ہے جو ہر طرح کی پابندیوں اور منطق کے خود ساختہ اصولوں سے ماوراء ہوتی ہے۔ انشائیہ میں مصنف پوری آزادی، خوش دلی اور بے تکلفی کے ساتھ اپنے تاثرات و احساسات کی ترجمانی کرتا ہے اس میں اندیشہ "ہائے دور و دراز" اور "آرائش خم کاکل" دونوں کی پذیرائی کی گنجائش موجود ہوتی ہے اور چونکہ انشاپرداز کا قلم جکڑ بندیوں سے آزاد ہوتا ہے اور بقول پیٹر ویسٹ لینڈ (Peterwest land) انشائیہ ادبی اصول و قوانین سے بڑی حد تک بے نیاز صنف ہے، اس لئے انشائیہ نگار کو اپنے ذاتی تاثرات، شخصی تصورات اور اپنی انفرادیت کے اظہار کا اچھا موقعہ میسر آتا ہے۔ انشائیہ نگار کبھی تخیل کی محفلیں سجاتا ہے اور کبھی زندگی کے تجربات و واقعات اس کے لئے وجہ تحریک بن جاتے ہیں۔ کرشن چندر کے انشائیے "غلط فہمی" "جان پہچان" "گانا" "بیچلر آف آرٹس" "عشق اور ایک کار" "میری سلور جوبلی" "الف لیلیٰ کی گیارھویں رات" "مانگے کی کتابیں" "پانی کا گلاس" "صحت خراب ہے" "چلتا

پرزہ " "قحط اگاؤ" " ماہر نفسیات " "مینڈک کی گرفتاری " " میرا من پسند صفحہ " اور اخباری جوتشی ' ایسے انشایئے ہیں جن کی بنیاد روزمرہ زندگی کے واقعات پر استوار ہوئی ہے ۔ ان انشائیوں میں کرشن چندر کا مقصد قصہ گوی نہیں ہے بلکہ قصے کے سرسری اور اچٹتے ہوئے خاکے کے چوکھٹے میں انہوں نے انشایئہ کا تانا بانا تیار کیا ہے ۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اس طرح کے ادب پاروں کو کس ادبی اصطلاح سے تعبیر کیا جائے ۔ یہ افسانے ہیں یا انشایئے ؟ قصہ انشائیہ کا لازمی جزو نہیں لیکن اس کی موجودگی صنف انشائیہ کے منصب میں اس وقت تک خلل انداز نہیں ہوتی جب تک اس کے اجزاء انشائیہ کے مزاج سے ہم آہنگ رہیں ۔ کرشن چندر کے ایسے مضامین اور انشایئے مزاحیہ رنگ میں ڈوبے ہوئے ہیں اور ان میں پیش کئے جانے والے واقعات کی نوعیت سنجیدہ نہیں ظریفانہ ہے " غلط فہمی " میں شیر علی خاں اور پرکاش چند کی فرمائش ، " گانا " میں میزبان کا گانا سنانے پر اصرار ، " جان پہچان " میں روی دت کی حرکات " میری سلور جوبلی " میں شری ہوٹل میں مصنف کے دوستوں کے ہنگامے " الف لیلیٰ کی گیارھویں رات " میں پروفیسر اور ان کی بیوی کا طرز عمل اور " مانگے کی کتابوں " میں خود کرشن چندر کا رویہ مزاحیہ ہے ۔ ان انشائیوں میں کوئی باقاعدہ اور مسلسل و مربوط قصہ موجود نہیں بلکہ واقعات کے پس منظر میں انشائیہ کے فکاہی خدو خال ابھارے گئے ہیں اور ان میں واقعات کا بیان بذاتہ ثانوی اہمیت کا حامل ہے ۔ مزاح سے اُردو ادب میں کوئی ہئیتی پیکر مخصوص نہیں ہے ۔ نظم کی مختلف شکلوں ، تضمین اور پیروڈی سے لے کر افسانہ ، ڈرامہ ، ناول اور انشایئے میں بھی اس سے کام لیا جاتا رہا ہے ۔ مزاح انسانی اعمال و تجربات کی بوالعجبیوں اور اس کے مضحک پہلوؤں کا ترجمان ہوتا ہے اور جزنیہ اصناف سے قطع نظر اس کی پذیرائی ادب کے سب ہی سانچوں اور ہیئتوں میں ہوتی رہی ہے ۔ اردو کے اکثر مزاح نگاروں نے صنف انشائیہ ہی کو ترسیل کا وسیلہ بنایا ہے ۔ محفوظ علی بدایونی، مولانا رموزی ،

فرحت اللہ بیگ ، حسن نظامی ، پطرس ، رشید احمد صدیقی اور احمد جمال پاشاہ وغیرہ نے اپنی مزاحیہ تحریروں کے لئے صنف انشائیہ ہی کا انتخاب کیا ہے جس کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ انشائیہ چونکہ ایک آزاد اور صنفی پابندیوں سے ماوراء ادبی پیکر ہے،اس لئے اس میں مزاح کو پھلنے پھولنے اور بروے کار آنے کےاچھے مواقع حاصل ہوتے ہیں ۔

کرشن چندر کے اکثر مزاحیہ انشائیوں کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ انشائیہ کی ابتداء ہی میں انہوں نے ظریفانہ جملوں کی مدد سے یہ ظاہر کردیاہے کہ ان کی یہ ادبی کاوش کوئی مستقل قصہ یا افسانہ نہیں ہے بلکہ ایک ہلکا پھلکا مضمون یا انشائیہ ہے ۔اپنی تحریر کی ادبی حیثیت کا یہ بالواسط اعلان ابتداء ہی سے قاری کو ذہنی طور پر افسانے کے لئے نہیں بلکہ انشائیہ سے محظوظ ہونے پر آمادہ کرتا ہے ۔اور قاری کو واقعات کے تسلسل اور ان کے نشیب و فراز سے وہ دلچسپی باقی نہیں رہتی جو ایک افسانے کے آغاز پر اس کے پڑھنے والے کے دل میں پیدا ہوتی ہے ۔کرشن چندر کی ایسی تحریریں ایک پر لطف ، سبک ، دلکش مزاحیہ اور مسرت زا فضاء میں اختتام کی سمت متحرک نظر آتی ہیں ۔ اور اپنے قاری کو نقطہ آغاز ہی سے اس کے لئے ذہنی طور پر تیار کر لیتی ہیں ۔افسانے کا قاری قصے کے انجام کا منتظر ہوتا ہے اور واقعات کی کڑیاں اور قصے کی نشوونما اس کی دلچسپی برقرار رکھتی ہے لیکن کرشن چندر کے افسانہ نما انشائیوں کا قاری یہ محسوس کرلیتا ہے کہ واقعات کے تناظر میں مصنف کا ماسکہ (Focus) اور اس کا بنیادی مقصد قصہ گوئی اور انسانی تجربات کی معنویت اجاگر کرنا نہیں ہے بلکہ زندگی کی نیرنگیوں اور انسانی اعمال کے گوناگوں مضحک پہلوؤں سے محظوظ ہونا ہے ۔

کرشن چندر کے انشائیے "گانا" کی ابتداء ان جملوں سے ہوتی ہے :۔

"گانا کئی قسم کا ہوتا ہے اس کی ایک قسم تو وہ ہے جو متوسط درجے کے گھروں میں عام طور پر پائی جاتی ہے ، دیکھی

جاتی ہے اور ہاں اگر بھاگ نکلنے کا کوئی راستہ نہ ہو تو سن بھی
جاتی ہے"
اسی قبیل کے ایک اور انشائیے " جان پہچان " کا آغاز اس طرح ہوا
ہے :-
اجنبیوں اور دشمنوں کو چھوڑ کر آدمی دو قسم کے ہوتے ہیں
ایک تو ہوتے ہیں دوست یعنی محض دوست اول اور آخر دوست
بے تکلف بے شرم بے حیا ایسے آدمیوں سے جی ہمیشہ خوش رہتا
ہے کیونکہ آخر ایک ہی برادری کے ہوتے ہیں اور پھر ساری عمر
ان کے ساتھ نباہ کرنا پڑتا ہے اس لئے اپنے دوستوں میں کوئی
برائی نظر نہیں آتی"
کرشن چند کے انشائیے "آنکھیں" کی ابتداء اس عبارت سے
ہوتی ہے :-
" ابھی دس دن کی بات ہے میں اور نریندر سہ پہر کو مال روڈ پر
چہل قدمی کے لئے نکلے یکا یک چلتے چلتے نریندر نے میرا شانہ ہلا کر
کہا دیکھو اس کار کی پشت پر کیا لکھا ہے ؟ -
کیا لکھا ہے ؟ میں نے درشت لہجے میں پوچھا - مجھے اچھی طرح
معلوم ہیکہ نریندر کی غیر متعلق باتیں کرنے کی کتنی بری عادت
ہے " اپنے ہمسائے کی بلی سے محبت کرو - کتنا عجیب مقولہ ہے
نریندر نے کہا میں نے کہا تمہیں پڑھنے میں غلطی ہوئی ہوگی -
ہمسایئے کی بلی نہیں بیوی ہوگی ایک ہی بات ہے نریندر نے
جواب دیا" -
کرشن چندر کے بعض انشائیوں میں محاضرے (Anecdote) بڑی
خوش اسلوبی کے ساتھ صرف ہوئے ہیں واقعات کی چھوٹی کڑیاں ، حکایۓ

اجزاء اور قصے کے خوبصورت ، دلچسپ اور محو کن عناصر انشائیہ کی دلچسپی اور اثر آفرینی میں اضافہ کرتے ہیں ۔ کرشن چندر کے بعض انشائیوں میں محاضرے کی جاذبیت اور دلکشی کا جادو بڑے سلیقے اور پرکاری کے ساتھ جگایا گیا ہے لیکن ان کے تمام انشائیوں میں یہ خصوصیت موجود نہیں ۔ کہیں کہیں یہ احساس ہوتا ہے کہ انشائیہ جسے " من کی موج " " ترنگ " اور " A Loose Sally Of Mind " کہا گیا ہے اور جس میں خیالات و تاثرات کی رو حائلات کی متحمل نہیں ہوسکتی اور پوری آزاد روی کے ساتھ رواں دواں نظر آتی ہے ، واقعات کے بوجھ تلے دب کر رہ گی ہے اور انشائیہ نگار کا اٹکھیلیاں کرتا رقصاں وخنداں تخیل کہانی کی زنجیروں میں اسیر ہوکر اپنی جولانی ، جوشِ نمو اور سبک رفتاری سے محروم ہوگیا ہے ۔ جیساکہ اس سے قبل کہا جاچکا ہے ، کرشن چندر کی نگارشات کے دو نمایاں میلانات ہیں ۔ قصہ گوی اور انشاپردازی ، ناول، افسانے ، ڈرامے ، رپور تاژ اور انشائیوں میں کرشن چندر نے جہاں ہر صنف ادب کے فنی تقاضوں اور ان کے آداب کی پاسداری کا احترام کیا ہے وہاں ان کا انداز متوازن نظر آتا ہے ۔ کرشن چندر کے افسانوں میں جہاں انشائیہ نگاری اور انشاپر دازی کے جوہر اعتدال کی حدوں سے متجاوز ہوئے ہیں غیر متوازن فضاء کا احساس ہونے لگتا ہے اور یہاں کرشن چندر فن افسانہ نگاری کے آداب و لوازم سے بے نیاز نظر آنے لگتے ہیں ۔ اسی طرح ان کے بعض انشائیوں میں محاضرہ انشاپردازی کی راہ میں رکاوٹ بن گیا ہے ۔ ایسے انشائیے کمزور اور غیر موثر معلوم ہوتے ہیں ۔ مثال کے طورپر " ہوائی قلعے " کے انشائیے " ٹوپ والا " شادی " عشق اور ایک کار " اور " آنکھیں " پیش کیئے جاسکتے ہیں ۔ کرشن چندر کے بعض افسانے، انشائیہ کی حدوں میں داخل ہوگے ہیں اور انشائیے افسانہ نویسی کی قلمرو میں در آئے ہیں ۔ آزاد کتاب گھر کلاں محل دہلی سے مئی ۱۹۵۴ء میں " کرشن چندر کے مزاحیہ افسانے " کے نام سے جو کتاب شائع ہوئی ہے اس میں " صحت خراب ہے " " ماہر نفسیات "

"مرا من پسند صفحہ" اور "فلمی قاعدہ" اور افسانوں کے دوسرے مجموعے "گھونگھٹ میں گوری جلے" میں "وٹامن" ایک وحشی بمبئی میں" براڈکاسٹنگ کی بیہودگیاں "علم مستطحات" اور "ننگا رہنے پر" انشائیوں میں جنھیں افسانوں کے ذیل میں جگہ دی گئی ہے، کرشن چندر کی تخلیقی شخصیت، کہانی کے طلسم سے اتنی سحر زدہ ہے کہ رپورتاژ اور انشایئے میں بھی وہ اس کے حلقۂ اثر سے باہر نہیں نکل سکے ہیں۔ کرشن چندر کے انشائیوں کا مطالعہ کرتے ہوئے بار بار اس کا احساس ہوتا ہے کہ انشائیہ نگار جو ایک خوش طبع دوست اور بالغ نظر ساتھی ہے، کہیں کہیں ایک سمیر اور داستان گو بن کے رہ گیا۔ کرشن چندر کے انشائیوں پر اکثر کہانی غالب آگئی ہے انشائیہ کسی خاص موضوع کے بارے میں لکھنے والے کے خیالات و جذبات کے ردعمل کا پرتو ہوتا ہے یہ ایک ایسا ادب پارہ ہے جس میں بیک وقت فکر انگیزی، خیال کی رعنائی، تاثرات کی دلفریب ترجمانی، اسلوب کا نکھار اور تصور کی لطافت سب ہی عناصر سموے ہوئے ملتے ہیں "ایسے" ہمارے ذہن کو ایک خاص ذوق آگہی بخشتا اور ہمارے جذبات میں " ایک انبساط پرور تازگی اور تابناکی پیدا کرتا ہے۔ جانسن نے ایسے کی تعریف کرتے ہوئے اس کو جو An Irregular Undigested Piece کہا ہے اس سے یہ ظاہر کرنا مقصد ہے کہ "ایسے" کسی موضوع کی مکمل اور جامع "تفتیش" نہیں بلکہ پرلطف اور آزادانہ انداز میں بیساختگی اور بے تکلفی کے ساتھ جذبات و خیالات کی عکاسی کا نام ہے یعنی انشائیہ نگار ڈرامہ نویس یا ناول نگار کی طرح سخت ادبی اصولوں میں جکڑا ہوا نہیں ہوتا۔ انشائیہ نگار ایک "خود مختار" ادیب ہوتا ہے جو "سرگشتۂ خمار رسوم و قیود" نہیں ہوتا کیونکہ اس کے پیش نظر بقول جانسن (Johnson) ایک "غیر منظم تخلیق" ہوتی ہے اسی خصوصیت کی بناء پر بیکن (Bacon) نے انشائیہ کو Dispersed Meditation یعنی "منتشر تفکر" کے زمرے سے تعبیر کیا ہے۔ منتشر تفکر کہانی کے منطقی ربط کا ذرا مشکل ہی سے

متحمل ہوسکتا ہے ۔ایڈ منڈ گوس (Edmond Gose) نے " ایسے " کی تعریف کرتے ہوئے اسے قواعد و ضوابط کی پابندی سے آزاد ہوکر کسی شئی یا موضوع پر مختلف زاویوں سے روشنی ڈلتے ہوئے ، ذاتی خیالات واحساسات کا دلنشیں پیرلیئے میں اظہار قرار دیا ہے -2-

کرشن چندر کے مزاحیہ انشائیوں پر بھی اکثر جگہ قصہ گوئی کا غلبہ نظر آتا ہے ۔کرشن چندر کی نگارشلت کا خمیر قصہ گوئی سے اٹھا ہے اس لئے ان کے مزاحیہ انشائیوں میں بھی اس کی جھک نظر آتی ہے ورجینا ولف نے انشائیہ کو " ہوائی قلعے سنانے والی " ایسی تحریر بتایا ہے جس میں " خوابوں کی غیر منطقی منطقیت " ہوتی ہے ۔کرشن چندر کے معدودے چند انشائیے اس طرح کی غیر منطقی منطقیت کے حامل نظر آتے ہیں ۔

کرشن چندر نے اپنے انشائیوں میں جن محاضرات سے کام لیا ہے وہ روز مرہ زندگی سے ماخوذ ہیں ان میں تازگی اور نیاپن موجود ہے اسی لئے ہم " جان پہچان " " بدصورتی " غسلیات " اور " گانا " کے واقعاتی ٹکڑوں سے محظوظ ہوتے ہیں ۔کرشن چندر ان کے وسیلے سے قاری کے ذہن کو نہ صرف تجربات کے نئے گوشوں کی طرف منتقل کرتے ہیں بلکہ اسے کیف وانبساط کی ایک خوشگوار اور دلنواز فضاء میں پہنچادیتے ہیں ۔اگر انشائیہ کے واقعاتی ٹکڑوں میں وحدت تاثر ہوتو اس میں افسانے کے فنی خدوخال کا پرتو نمایاں ہوگا اس لئے انشائیہ نگار کے محاضرات میں یکجہتی گراں نہیں گذرتی ۔اس کے برخلاف ان کے یک جان ہونے اور ان کی سالمیت سے انشائیہ کی آزاد " خود مختار " منطق کے کڑے اصولوں سے ماوراء اور فن کے پابندیوں سے بے نیاز روش و رفتار معطل ہو کے رہ جائے گی کرشن چندر کے ایسے افسانے جن میں ناول نویس اور افسانہ نگار انشائیہ نگار پر چھاگیا ہے ، فن انشائیہ نگاری کے اعتبار سے زیادہ جاندار اور دل پر پائیدار نقش ثبت کرنے والے نہیں ثابت ہوتے ۔اس سے انکار ممکن نہیں کہ کرشن چندر

میں انشائیہ پردازی کی غیر معمولی صلاحتیں موجود ہیں اور وہ عبارتوں میں بانکپن ، سحر طرازی ، گھلاوٹ ، مٹھاس اور شگفتگی پیدا کرنے کے گُر سے خوب واقف ہیں ۔ کرشن چندر اردو کے اُن چند صاحب طرز انشاپردازوں میں سے ہیں جن کے اسلوب کی انفرادیت و تازگی مسلمہ ہے ۔

---

۱ ۔ ظہیر ــــــــــ ہوائی قلعے ــــــ صفحہ ۸

2 ۔ سیدہ جعفر ــــــــــ اردو مضمون کا ارتقاء ــــ صفحہ ۳ تا ۵

مخدوم کے منفرد لب ولہجے کا ان اشعار سے اندازہ ہو سکتا ہے

ایسے سناٹے میں اک آدھ تو پتہ کھڑکے
کوئی پگھلا ہوا موتی
کوئی آنسو
کوئی دل
کچھ بھی نہیں
کتنی سنسان ہیں یہ راہ گزر
کوئی رخسار تو چمکے کوئی بجلی تو گرے

O ــــــــــ O ــــــــــ O

مل گیا راہ میں اجی موڑ پر کوئی جان منزل
آج تو یاد آئے نہ دنیا کے غم
آج دل کھول کر مسکرا چشم نم
آج چھٹکی ہے رخسار کی چاندنی
چھٹ گئی بدلیاں کھل گئے پیچ و خم
کتنا بھاری تھا یہ زندگی کا سفر

کلام اقبال کی پیروڈی

پیروڈی کسی شعری اکتساب یا نثر پارے کی وہ مضحک نقالی ہے
جو دعوت تبسم بھی دیتی ہے اور دعوت فکر بھی ۔ پیروڈی کے بارے میں بعض
نقاد اس غلط فہمی کا شکار ہیں کہ یہ بلند پایہ فنکاروں کی ادبی تخلیقات کی عظمت کو
مزاح کے وسیلے سے سبک اور کم مایہ ثابت کرنے کی ایک کوشش ہے ۔ حقیقت
یہ ہے کہ پیروڈی کا مقصد ادب کے عظیم کارناموں کی تضحیک نہیں ہے پیروڈی
تقلیب خندہ آور بھی ہے اور تقلید خندہ آور بھی ہنسی کو برگساں زندگی کی تخلیقی
قوت کا میکانکی مظاہر کے خلاف رد عمل کہتا ہے ۔ پیروڈی کے فن کی اساس ان ہی
میکانکی مظاہر سے بے تعلقی اور ان سے بلند ہونے کے تصور پر قائم ہے پیروڈی
ایک ایسا فکاہی تصرف ہے جس میں اصل تخلیق کار کے تاثرات و نظریات ، اس کی
مخصوص لفظیات اور ابلاغ کے منفرد انداز کو پیروڈی کہنے والا اپنے ظریفانہ
تصورات میں ڈھال کر انہیں نیا پیرہن عطا کرتا ہے لیکن لب و لہجے کے تیور اور

تخلیقی فنکار کی خاص لیئے اور اس کے شخصی نغمے کو متغیر اور مسخ نہیں بنادیتا تا کہ پیروڈی کے پردے میں اصل ادبی التتاب کا جلوہ نظر آتا رہے اور متصاد مظاہر ظرافت کی فضاء پیدا کرنے میں کامیاب ہو سکیں ۔ جس طرح تصویری مزاح میں کارٹون اصل تصویر کی تحریف ہوتا ہے اور کارٹونسٹ اپنے خاکے میں اصل شخص کے حقیقی خدوخال سے بے اعتنائی نہیں برت سکتا، اس کی جسامت، تناسب اعضاء یا قدوقامت کو مبالغہ آمیز اور بے ہنگم بنا کر انہیں مضحک تاثر عطا کرتا ہے اسی طرح پیروڈی نگار اصل تخلیق کی ترتیب لفظوں کے نظام اور بنیادی آہنگ میں تحریف کرکے اسے نئی ترتیب اور نئے خیالات کے ساتھ پیش کرکے مزاحیہ عنصر کو ابھارتا ہے ۔

پیروڈی کی پہلی شرط یہ ہے کہ ایسے شاعر یا ادیب کے کلام کا انتخاب کیا جائے جو مشہور و معروف ہو اور جس کا کلام زبان زد خاص و عام ہو تا کہ جب پیروڈی اصل کلام کے بالمقابل لائی جائے تو موازنے اور مقابلے کی مدد سے قاری اس سے پوری طرح لطف اندوز ہو سکے اور اس کا ذہن فوراً اصل کی طرف رجوع ہوجائے یہی وجہ ہے کہ اردو میں غالب اور اقبال پر سب سے زیادہ پیروڈیاں لکھی گئی ہیں ۔ اردو کے اکثر سربرآوردہ مزاح نگاروں نے اقبال کی شاعری کو اپنی پیروڈی کا موضوع بنایا ہے ۔ شوکت تھانوی، عاشق محمد غوری، سید محمد جعفری، مجید لاہوری، غلام حسین، میر کاشمیری فرقت کاکوی، دلاور فگار، راجہ مہدی علی خان اور رضا نقوی واہی نے اقبال کی مقبول عام نظموں کی پیروڈی لکھ کر اُردو کی ظریفانہ شاعری کے سرمائے میں خوشگوار اضافے کیئے ہیں ۔

اقبال کی نظمیں " شکوہ " اور " جواب شکوہ " اردو شاعری کی بیحد مقبول نظموں میں شمار کی جاتی ہیں " ساقی نامہ " اور " مسجد قرطبہ " کی طرح اقبال کی نظم شکوہ ایک ایسی شعری تخلیق ہے جس نے بے پناہ ہر دل عزیزی اور مقبولیت حاصل کی ہے عابد علی عابد نے اس نظم کا اچھا تجزیہ پیش کیا ہے نظم " شکوہ " میں

شاعر خدا سے مخاطب ہو کر عرض حال کرتا ہے۔ دلاور فگار کی پیروڈی میں استاد اپنے ادارے کے سربراہ سے مخاطب ہے۔ شاعر نے اپنی پیروڈی میں ایک استاد کی اقتصادی پریشانیوں پر روشنی ڈالی ہے اور یہ بتایا ہے کہ تعلیمی اداروں میں اکثر اساتذہ کو ان کے محنت کا معقول معاوضہ نہیں ملتا اور بعض وقت وہ تنخواہوں سے بھی محروم رہتے ہیں۔

کیوں غلط کار بنوں غرض فراموش رہوں　　طعنے بیگم کے سنوں اور ہمہ تن گوش رہوں
کیوں نہ تنخواہ طلب کر کے سبک روش رہوں　　ہم نوا میں کوئی بدھو ہوں کہ خاموش رہوں

جراءت آمیز میری تاب سخن ہے مجھکو
شکوہ تنخواہ کا خاکم بدہن ہے مجھکو

آگیا عین پڑھائی میں جو قرضے کا خیال　　ماسٹر بھول گیا ماضی و مستقبل و حال
آگیا یاد کہ بھوکے ہیں میرے اہل وعیال　　کیسے ٹیگور و اسد کیسے کبیر واقبال

گیٹے و شیلی وخیام و ولی ایک ہوئے
ذہن افلاس میں پہنچے تو سب ہی ایک ہوئے

دلاور فگار کی اس پیروڈی سے اندازہ ہوتا ہے کہ مزاح نگار سنجیدہ شاعر کے طرز ادا کو اپنی ظرافت کے سانچے میں کس طرح ڈھال لیتا ہے۔ ماچس لکھنوی نے بھی اقبال کی نظم "شکوہ" کی پیروڈی لکھی ہے۔ ان کا خطاب ان ذخیرہ اندوزوں اور منافع خور سرمایہ داروں سے ہے جو محنت کش عوام کا استحصال کرتے ہیں اور اپنی ذاتی منفعت کے لئے بازار میں اشیاء کی مصنوعی قلت پیدا کر دیتے ہیں۔ ماچس لکھنوی نے شکر کی کمیابی اور راشن کی دکانوں میں اس کی عدم دستیابی کے مسئلہ کو اپنا موضوع بنایا ہے۔ وہ کہتے ہیں:۔

خاص درجے کی مٹھاسوں میں تو مشہور ہیں ہم　　اب کے چٹنی سے مربے سے بھی مجبور ہیں ہم
مرتباں کہتے ہیں فریاد سے معمور ہیں ہم　　نالہ آتا ہے اگر لب پہ تو معذور ہیں ہم

اے شکر شکوہ ارباب غذا بھی سن لے
تلخ کاموں سے ذرا اپنا گلا بھی سن لے

اقبال کی نظم "شکوہ" محض ایک مقبول شعری کا نامہ ہی نہیں یہ اقبال کی ایک ایسی نظم بھی ہے جو ان کے تصورات کی وسعت فکر کی ہمہ گیری اور ان کے مخصوص شعری آہنگ کی ترجمان بھی ہے ۔ اس لئے اردو کے متعدد پیروڈی نگاروں کی توجہ کا مرکز بن گئی ہے ۔ سید محمد جعفری نے بھی "شکوہ" کی پیروڈی لکھی ہے اور اس میں انہوں نے ارباب سیاست کی ریاکاری کو ہدف تنقید بنایا ہے ۔ سید محمد جعفری کی پیروڈیاں محض تفریحی حیثیت کی حامل نہیں ہوتیں بلکہ ان میں معاشرتی زندگی کے نقائص اور کمزوریوں کا احساس بھی شامل ہوتا ہے سید محمد جعفری نے اپنی پیروڈی میں سماج کی بے اعتدالیوں اور اخلاقی کجروی کی طرف بلیغ اشارے کیئے ہیں ۔

عیدالاضحیٰ کی نماز اور وہ انبوہ کثیر　　جبکہ اللہ کے دربار میں تھے پاک وزیر
وہ مصلوں پر مسلط تھے بہ حسن تقدیر　　تھے ریزرو ان کے مصلے بہ مساوات کبیر

آجکل یہ ہے نماز اور کبھی تھی وہ نماز
ایک ہی صف میں کھڑے ہوگے محمود و ایاز

عطر میں رشیمی رومال بسایا ہم نے　　ساتھ لایا تھا مصلا وہ بچھایا ہم نے
دور سے چہرہ وزیروں کو دکھایا ہم نے　　ہر بڑے شخص کو سینے سے لگایا ہم نے

پھر بھی ہم سے یہ گلہ ہے کہ وفادار نہیں
کون کہتا ہے کہ ہم لائق دربار نہیں

دلاور فگار نے اپنے ایک مجموعہ "کلام مطلع عرض ہے" میں "شاعر کا کے ڈی اے سے شکوہ علامہ اقبال کے شکوہ کی ایک پیروڈی" میں شہر میں پانی کی قلت اور اسکی کمیابی کے مسائل کو .... موضوع بنایا ہے ۔ ان کی اس نظم میں طنز کی نشتریت محسوس کی جاسکتی ہے ۔

طلب آب میں ہم یوں سحر وشام پھرے　　جیسے بازار میں اک عاشق بدنام پھرے
میکدہ میکدہ ہاتھوں میں لیئے جام پھرے　　پہنچے جس شہر میں اس شہر سے ناکام پھرے

دشت تو دشت ہیں صحرا بھی نہ چھوڑے ہم نے

سندھ کی ریت میں دوڑا دیئے گھوڑے ہم نے

کیفی اعظمی جیسے سنجیدہ شاعر نے بھی اس نظم کی پیروڈی کہی ہے اس کے سیاسی تناظر سے ہم بخوبی واقف ہیں۔

آگیا عین لڑائی میں جو لندن سے مشن
شملہ رو ہو کے وہیں ہم نے جھکادی گردن

بستیاں اور بھی ہیں ان میں گنہ گار بھی ہیں
ان میں فدوی بھی ہیں صاحب بھی سرکار بھی ہیں

کار والے بھی ہیں پیدل بھی ہیں بے کار بھی ہیں
ان میں فنکار بھی ہیں اور منفتکار بھی ہیں

عام ہے لطف ہر اک قوم کے انسانوں پر
ٹیکس لگتا ہے تو بیچارے مسلمانوں پر

اقبال کی نظم "جواب شکوہ" کی پیروڈی بھی ملاحظہ ہو جس میں شکوہ کرنے والے کو یہ جواب دیا گیا ہے۔

آئی آواز شرانگیز ہے افسانہ تیرا   بادہ تلخ سے لبریز ہے پیمانہ تیرا
بجھ گئی شمع تیری مر گیا پروانہ تیرا   اپنے آپے میں نہیں ہے دل دیوانہ تیرا

بہر تنقید یہ اک نظم جو لکھ ڈالی ہے
تونے اغیار سے رشوت تو نہیں کھائی ہے

ہم تو مائل بہ کرم ہیں کوئی سائل ہی نہیں   اور جو سائل ہیں وہ امداد کے قابل ہی نہیں
یعنی اس قوم کو احساس مسائل ہی نہیں   جس سے تعمیر ہو شہری کی یہ وہ گِل ہی نہیں

کوئی شہری ہو تو ہم شان کئی دیتے ہیں
ڈھونڈ نے والوں کو کوٹھی بھی نئی دیتے ہیں

آخر میں "شوخی تحریر" میں سید محمد جعفری کی اس نظم کا ذکر بھی بے محل نہ

ہوگا جسکا عنوان " اقبال سے شکوہ " ہے ۔ اس پیروڈی میں شاعر نے اقبال کی نظم " شکوہ " کی مزاحیہ تحریف پیش کی ہے اور دوسرا مضحک پہلو یہ ہے کہ اس نظم میں اقبال ہی کو مخاطب کیا گیا ہے ۔ سید محمد جعفری اقبال سے مخاطب ہو کر کہتے ہیں ۔

اے کہ پیغام محمد کا سنایا تو نے
قید افرنگ سے ملت کو چھڑایا تو نے

خواب غفلت سے جو ہم سب کو جگایا تو نے
جیسی امید تھی کیا ویسا ہی پایا تو نے

ہم میں سید بھی ہیں مرزا بھی ہیں افغان بھی ہیں
ہم سب ہی کچھ ہیں یہاں تک کہ مسلمان بھی ہیں

پیروڈی یونانی لفظ پیروڈیا سے مشتق ہے جس کے معنی " نغمہ معکوس " کے ہیں ۔ پیروڈیا اسے گیت کو کہتے ہیں جو کس مقدس نغمے کی غیر معتدل حد تک بڑھی ہوئی سنجیدہ فضاء اور اس کی پیدا کردہ خاموش متانت کے اثر کو زائل کرنے کے لئے گایا جاتا ہے ۔ ادبی قاموس میں پیروڈی کے بارے میں لکھا گیا ہے کہ یہ حد سے بڑھی ہوئی سنجیدگی کے " سنگین جرم " کے خلاف ایک اشارہ ہے ۔ اقبال کے شعری اکتسابات میں انکا خاص طرز (Mannerism) ان کی مخصوص اور منفرد علائم ان کے تعمق فکر اور فلسفیانہ متانت میں اضافہ کر دیتے ہیں اقبال کی شاعری میں مرد مومن ، انسان کامل ، خودی کا پیکر اور جہد مسلسل کا ترجمان ہے وہ خودی کی ناقابل تسخیر قوت سے کام لے کر کائنات پر فتح حاصل کرتا ہے اور " اس آبجو " سے " بحر بیکراں " پیدا کر کے رموز حیات اور اسرا کائنات کو بے نقاب کر سکتا ہے ۔ شوکت تھانوی نے مومن کو ایک نئے ظریفانہ تناظر میں پیش کیا ہے ۔ پیروڈی لکھنے والے شاعر کو اصل نظم نگار کے تصورات و خیالات سے کوئی بنیادی اختلاف نہیں ہوتا اور نہ وہ ان کی عظمت کا منکر ہوتا ہے بلکہ اس کا مقصد " سنجیدہ نغمے "

کے بجائے یونانی اصطلاح میں "نغمہ معکوس" پیش کرنا اور متانت کی گرانباری کو ہلکا کر کے انبساط میں اضافہ کرنا ہوتا ہے۔ اقبال نے اپنی نظموں میں مرد مومن کی پر عظمت شخصیت کی جن اعلیٰ وارفع خصوصیات کی طرف اشارہ کیا ہے انہیں ذہن میں رکھتے ہوئے شوکت تھانوی کے یہ اشعار پڑھیں تو احساس ہوتا ہے کہ اقبال کے فنی اور فکری مزاج کا بھرپور شعور رکھنے والا شاعر ہی ایسی پیروڈیاں لکھ سکتا ہے۔ کلام اقبال میں مرد مومن کا جو تصور ہے اسے پیش نظر رکھتے ہوئے شوکت تھانوی کے مرد مومن کی شان ملاحظہ فرمایئے: ۔

مومن دنیا میں

انگریز مقابل ہو تو اولاد ہے مومن — کمزور مقابل ہو تو فولاد ہے مومن
اس قسم کی ہر قید سے آزاد ہے مومن — قہاری و غفاری و قدسی و جبروت

ہو جنگ کا میدان تو اک طفل دبستان
کالج میں اگر ہو تو پری زاد ہے مومن

مومن جنت میں

شکوہ ہے فرشتوں کو کم آمیز ہے
حوروں کو شکایت ہے بہت تیز ہے مومن

یہاں قاری کا ذہن اقبال کے پرشکوہ اور سنجیدہ اسلوب کی گرفت سے اچانک اور غیر متوقع طور پر آزاد ہو کر تفریح و تفنن کی ایک نئی فضاء میں پہنچ جاتا ہے اور یہ سبکباری نفسیاتی طور پر نشاط آفرین ثابت ہوتی ہے ۔ اقبال کی بہترین نظمیں اپنی غیر معمولی مقبولیت اور شہرت کی وجہ سے پیروڈی لکھنے والوں کا موضوع سخن بن گئی ہیں ۔ سرسید کا خطاب قوم کے مردوں سے تھا، نذیر احمد نے

عورتوں کے مسائل پر اپنی تخلیقات میں روشنی ڈالی لیکن اقبال کے تخاطب کا دائرہ بہت وسیع ہے انہوں نے جہاں مردوں پر شاہیں کی عظمت اور مرد مومن کی حقیقت اور حر کی شخصیت کا رمز آشکار کیا ہے وہیں عورتوں کو "زمرد کے گلوبند" اور آزادی نسواں کی حقیقت سے آگاہ کیا ہے اور قوم کی نوخیز نسل کو آداب زندگی سکھائے ہیں ۔ اقبال نے بچوں کے لئے جو معنیٰ خیز اور نصیحت آمیز نظمیں کہی ہیں ان میں ہمدردی "پرندے کی فریاد" اور "بچے کی دعا" پر دلاور فگار نے طبع آزمائی کی ہے ۔اقبال کی نظم میں بچہ خدا سے دعا کرتا ہے کہ وہ نیکی کے راستے پر گامزن رہے اس کی حیات صالح ، سماج کے لئے ایک ایسی شمع فروزاں ثابت ہو جس کی روشنی باطل کے اندھیرے پر خندہ زن رہے اس کے برعکس دور جدید کے طالب علم کی دعا ملاحظہ ہو ۔

لب پہ آتی ہے دعا بن کر تمنا میری — زندگی کھیل میں غارت ہو خدایا میری
ہو میرا کام بزرگوں کو نصیحت کرنا — سٹھ گئے ہیں جو بزرگ ان کی مرمت کرنا
میری بگڑی ہوئی تقدیر بنادے مالک — نقل کرنے کو تو تدبیر بتادے مالک
مرے اللہ پڑھائی سے بچانا مجھ کو — نیک جو رہ ہے نہ اس رہ پہ چلانا مجھ کو
کیا ہوا ذہن اگر کندہ وغبی رکھتا ہوں — آگ رومان کی سینے میں دبی رکھتا ہوں

عاشق محمد غوری اردو کے ایک اچھے پیروڈی نگار ہیں انہوں نے بعض مشہور شعراء کی تخلیقات پر مزاحیہ انداز میں طبع آزمائی کر کے ہماری شاعری کو پیروڈی کے پر لطف اور دلنشین نمونے عطا کیئے ہیں ۔ اقبال نے ولیم کاپر کی نظم سے متاثر ہو کر بچوں کے لئے "بانگ درا" میں ایک نظم "ہمدردی" لکھی تھی ۔ اس نظم کی پیروڈی میں عاشق محمد غوری نے اصل نظم کے کرداروں کو یکسر بدل کر بھی مزاحیہ تاثر پیدا کرنے کوشش کی ہے ۔ پیروڈی میں بلبل کی جگہ مُلّا نے لے لی ہے اور جگنو کے بجائے الو کا انتخاب کیا گیا ہے ۔ ملا کو کھنڈر میں پریشان دیکھ کر الو کا جذبہ ہمادری بیدار ہوتا ہے الو مُلّا کی آہ وزاری سے متاثر ہو کر اسے شب

بسری کے لئے اپنے گھونسلے میں جگہ دیتا ہے ۔ عاشق محمد غوری کہتے ہیں ۔

گوشے میں کسی کھنڈر کے تنہا ملّا تھا کوئی اداس بیٹھا
کہتا تھا کہ رات سرپر آئی جوئیں چننے میں دن گذارا
سن کے ملا کی آہ وزاری الو کہیں پاس ہی سے بولا
کیا غم ہے جو رات ہے اندھیری میں پیش یہ گھونسلا کروں گا

اقبال نے اپنی ایک معرکتہ الآراء نظم میں فرمان خدا کی تشریح کی ہے یہ نظم ان کے سماجی اور سیاسی نظریات کی غمازی کرتی ہے اور اس سے ان کی انسان دوستی نادار طبقے سے ہمدردی اور مساوات پسندی کا اظہار ہوتا ہے ۔ مجید لاہوری اور راجہ مہدی علی خان نے اقبال کی اس بلند پایہ نظم کی اچھی پیروڈیاں لکھی ہیں اور اس کے عنوان میں بھی ردبدل اور تصرف کیا ہے ۔ مجید لاہوری کی نظم کا عنوان " فرمان ابلیس " ہے ۔ شیطان اپنے کارکنوں کو حکم دیتا ہے ۔

اٹھو میری دنیا کے غریبوں کو مٹادو کاخ امراء کے درو دیوار سجادو
گرماؤ امیروں کا لہو وِسکی ورم سے کنجشک فرومایہ کو شاہیں سے لڑادو
میں ناخوش و بیزار ہوں مٹی کے حرم سے میرے لئے مرمر کا محل اور بنادو

پیروڈی کا آرٹ کبھی پر شکوہ الفاظ اور غیر اہم معنیٰ کے امتزاج سے بھی مزاحیہ تاثر پیدا کرنے میں کامیاب ثابت ہوتا ہے جیسے مضحک رزمیہ (Poetry Mockheroic) تو کبھی کسی نظریئے یا فلسفے کے تضاد سے جیسا کہ جیسٹرٹن اور برناڈ شاہ نے کیا ہے یا پھر لفظی پیروی (Verbal Parody) کا طریقہ استعمال کر کے ظرافت کے عنصر کو نمایاں کیاجاتا ہے ۔ اصل تخلیق میں صرف دو تین لفظوں کے تغیر اور الٹ پھیر سے ایک نئے اور پر مزاح معنیٰ پیدا کیئے جاتے ہیں ۔ لفظی پیروڈی کی قابل ذکر مثالیں رضانقوی واہی ، راجہ مہدی علی خان سید محمد جعفری اور مجید لاہوری کے کلام میں نظر آتی ہے ۔ مجید لاہوری کے کلام میں اقبال کی مذکورہ بالا نظم کے تین شعروں کی پیروڈی اسی نوعیت کی ایک

فکاہی کوشش معلوم ہوتی ہے یہ اشعار ملاحظہ ہوں۔

سلطانی فغفور کا آتا ہے زمانہ
جو نقش نیا تم کو نظر آئے مٹادو

پھر خالق و مخلوق میں حائل رہیں پردے
پیراں کلیسا کو کلیسا میں بٹھادو

جس کھیت سے دہقاں کو میسر ہوئی روزی
اس کھیت کے ہر خوشہ گندم کو جلادو

ایک کم معروف شاعر محبوب مانبھوی نے اقبال کی نظم "فرماں خدا فرشتوں سے" کی پیروڈی لکھی ہے، اصل نظم میں خیالات کا تسلسل اور ربط موجود ہے اس کے برخلاف یہ پیروڈی غزل کے فارم میں لکھی گئی ہے اور اس کا ہر شعر انفرادی معنیٰ دیتا ہے جیسا کہ غزل کی فنی روایت کا تقاضہ ہے چند شعر یہ ہیں۔

گر اپنی کمائی ہے تو پھر بنک میں رکھو
باوا کی کمائی ہے تو یاروں میں لٹادو

میخانے میں دھوکے سے چلے آئے ہیں شاید
مسجد کا پتہ حضرت واعظ کو بتادو

درویش ہوں اس دور ترقی کا میں لوگو
میرے لئے پکچر کی ٹکٹ کوئی منگادو

گردوپیش پھیلی ہوئی زندگی کے تضادات اور اس کے قابل گرفت پہلوؤں پر رضا نقوی راہی نے اپنے مخصوص انداز میں اچھی تنقیدیں کی ہیں۔ مذہب، سیاست، اخلاق اور ادب کے مختلف گوشوں تک ان کا ذہن پہنچتا اور ان کی سطحیت اور کھلا پن واہی کے طنزو مزاح کا ہدف بنتا ہے۔ خانگی زندگی کی چھوٹی چھوٹی الجھنوں اور حیات اجتماعی کے سنجیدہ مسائل میں لایعنی اور غیر متوازن

عناصر کا نفوذ بڑھتا جارہا ہے راہی تہذیبی زندگی کی ناہمواری کو اس لئے مزاح کا نشانہ بنانا چاہتے ہیں کہ کہیں ان کی بہتات حیات کی مثبت قدروں کو غیر معتبر اور سبک نہ بنادے "نئے لیڈر کی دعائیں رضا نقوی واہی نے اقبال کے گمبھیر فلسفیانہ خیالات اور ان کے بلند آہنگ طرز ادا کی کایا پلٹ دی ہے نیا لیڈر بڑے خشوع و خضوع کے ساتھ بارگاہ ایزدی میں دعا کرتا ہے۔

بھگواں میرے دل کو وہ زندہ تمنا دے
جو روح کو بھڑکا دے اور جیب کو گرما دے

وادی سیاست کے اس ذرے کو چمکا دے
اس خادم ادنیٰ کو اک کرسی اعلیٰ دے

قاتل کی طبعیت کو بسمل کی ادا سکھلا
خوں ریزی کے جذبے کو ہمدردی کا پردہ دے

کرسی وزارت پر اک جست میں چڑھ جاؤں
تدبیر کو پھرنے دے تقدیر کو چمکا دے

پیروڈی لکھنے والا شاعر اصل شعری تخلیق کی بحر اور اس کے مخصوص ردیف و قوافی کو برقرار رکھتے ہوئے متانت کو مبدل بہ ظرافت کر دیتا ہے۔ اس کے برخلاف اگر مشاعر سنجیدگی کو اپنا شعار بنا کر کسی خاص فنکار کا تتبع کرتا ہے تو یہ محض نقالی ہوگی۔ مثال کے طور پر امین حزین سیالکوٹی اقبال کے طرز کلام کو اپنانے کے متمنی تھے۔ انہوں نے بلند آہنگ الفاظ، لہجے کی گونج، طرز ادا کے طمطراق اور لفظیات (Diction) کی آن بان سے اقبال کے رنگ سخن کی پیروی کرنے کوشش کی تھی لیکن فنی ذکاوت، ادبی بصیرت اور فطری اپج کی کمی نے امین حزین سیالکوٹی کو ایک عظیم شاعر کے بجائے اقبال کا مقلد اور خوشہ چین بنادیا۔

کلام اقبال کی پیروڈی کے سلسلے میں شیخ نذیر (پاکستان) کا ذکر ضروری معلوم ہوتا ہے۔ ان کے ظریفانہ کلام کی ابتداء ہی کلام اقبال کی پیروڈی سے ہوئی انہوں نے اقبال کی مشہور نظم، نیاشوالہ " کی پیروڈی ہاسٹل کے کچن کے حوالے سے " نیانوالہ " کے زیر عنوان کی تھی۔ شیخ نذیر نے اقبال کی نظموں ہی کو بالعموم اپنی پیروڈی کے لئے منتخب کیا ہے اور یہی ان کی ظرافت کی جولان گاہ ہے۔
" بانگ درا " میں اقبال کی ایک بہت فکر انگیز اور خوبصورت نظم " حقیقت حسن ہے۔ یہ نظم مکالمے کے انداز میں لکھی گئی ہے اور کائنات کی اس حقیقت پر روشنی ڈالی گئی ہے کہ فطرت تغیر پذیر ہے اور حسن دائمی نہیں اقبال کی اس نظم کا پہلا شعر ہے۔

خدا سے حسن نے اک روز یہ سوال کیا
جہاں میں تو نے مجھے کیوں نہ لازوال کیا

شیخ نذیر نے " عقد ثانی " میں اقبال کی اس نظم کی پیروڈی اس طرح کی ہے

میاں سے بیوی نے اک روز یہ سوال کیا
میرے سوا بھی کسی کا کبھی خیال کیا

شوہر جواب دیتا ہے۔

حرام ہم پر ہے بیگم مگر نمود اسکی
تم ہی وہ ہو کہ محبت حلال ہے جسکی

کہیں قریب تھا یہ گفتگو نفر نے سنی
زبانی اس کے محلے کے ہر بشر نے سنی

اس کا انجام یہ ہوا کہ۔

گلی سے شام کو روتا ہوا کہار گیا
میاں جو سامنے آیا تو کھا کے مار گیا

شیخ نذیر نے اقبال کی نظموں کے علاوہ غزلوں کی بھی پیروڈیاں لکھی ہیں ان کی تفصیل قلمبند کرنے کی یہاں گنجائش نہیں ۔

علامہ حسین میر کاشمیری نے عبدالمجید سالک ، اختر شیرانی اور اقبال کی بعض نظموں کی اچھی پیروڈیاں لکھی ہیں ۔ وہ موضوع میں ندرت اور تازگی پیدا کر دینے کے گُر سے خوب واقف ہیں انہوں نے اقبال کی نظم "پرندے کی فریاد" کی کامیاب پیروڈی کہی ہے ۔

وہ آشرم کے بھوجن وہ سیر موٹروں کی
پھولوں سے لد کے آنا پھولوں سے لد کے جانا

لگتی ہے چوٹ دل پر آتا ہے یاد جس دم
وہ دیویوں میں مل کر بھارت کے گیت گانا

اچھا پیروڈی نگار اپنی " نقل " سے اصلاح کا کام لے سکتا ہے۔اگر جذبہ تحقیر کے زیرِ اثر اپنی نظم کو ہجویہ عناصر سے ملوث کر دے تو اس کا اصل مقصد فوت ہو جائے گا ۔ ارسطو کا خیال ہے کہ انسانی فطرت میں نقالی کی صلاحیت ازلی ہے پیروڈی اسی انسانی جبلت کا ایک موثر اظہار اور اس کی ایک انبساط پرور شکل ہے یہ خیال درست نہیں کہ پیروڈی نگار دوسروں کی طبع آزمائی کیئے ہوئے موضوعات پر قناعت کرتا ہے اس لئے پیروڈی کو تخلیق کا درجہ نہیں دیا جاسکتا حقیقت یہ ہے کہ پیروی لکھنے والا شاعر دوسرے فنکاروں کے تخلیقی سرمائے کو پیش نظر رکھ کر اس کی من وعن نقل نہیں اتارتا بلکہ اس کے بنیادی تصورات کو ایک نئے زاویئے سے دیکھنے اور ان میں نئی معنویت پیدا کرنے کی کوشش کرتا ہے ۔ سنجیدہ موضوع سے مزاحیہ اسلوب کی طرف اس وقت کامیابی کے ساتھ ذہن منتقل ہوسکتا ہے جب نئے تصورات اور تازہ افکار اس کے جلو میں موجود ہوں ۔ جواہر سیوانی کے سرمایہ کلام میں اقبال کے اشعار کی تحریفیں موجود ہیں ۔ اقبال کی

نظم "تصویر درد" کی پیروڈی "تصویر طرب" کی زیر عنوان منظرعام پر آئی ہے اس پیروی میں جواہر سیوانی نے اقبال کے استعمال کیئے ہوئے ردیف و قوافی کو برتتے ہوئے مزاحیہ فضاء پیدا کی ہے۔

گوپی ناتھ امن نے پیروڈی نگار کی حیثیت سے بھی خاصی مقبولیت حاصل کی ہے۔انہوں نے اردو کے اکثر نامور شعراء کے اشعار کی پیروڈیاں کہی ہیں ان میں میر، سودا، غالب، داغ، اصغر گونڈوی، اور اقبال بطور خاص قابل ذکر ہیں اقبال کی نظم "ترانہ ہندی" کی مقبولیت اور شہرت سے کون واقف نہیں اس کی حیثیت قومی ترانے کی سی ہے۔ یہ نظم اقبال کی حب الوطنی اور قوم پرستی کی ترجمان سمجھی جاتی ہے گوپی ناتھ امن نے اپنی پیروڈی میں ان مسائل کی نشان دہی کی ہے جن سے ہندوستان کا نچلا اور متوسط طبقہ روز مرہ زندگی میں دوچار ہے رہائش کا نا معقول انتظام،معاشی بدحالی اور اخلاقی قدروں کے تنزل کی طرف امن نے اس طرح اشارہ کیا ہے

بارش سے دب گیا ہے ٹوٹا مکاں ہمارا
آندھی کا منتظر ہے اب سائبان ہمارا

شغل شراب بھی ہے تنخواہ بھی ہے تھوڑی
معلوم کیا کسی کو درد نہاں ہمارا

پرنالہ نظم اپنی ان کا کلام دریا
اقبال سے جدا ہے طرز بیان ہمارا

ڈاکٹر جانسن (Johnson) نے اپنی ڈکشنری میں پیروڈی کی تعریف کرتے ہوئے لکھا ہے کہ پیروڈی تحریر کی وہ قسم ہے جس میں کسی فنکار کے الفاظ یا خیالات کو خفیف ردو بدل کے ساتھ ایک نیئے موضوع میں استعمال کیا جاتا ہے جانسن نے اپنی اس تعریف میں مزاح کے عنصر کو نظر انداز کردیا ہے جو

پیروڈی کی روح ہے برلسک (Burlesque) میں اصل تصنیف کو نیا موضوع عطا کرکے اس کو دوبار اس ڈھنگ سے پیش کیاجاتاہے کہ اس میں ظرافت کی چاشنی پیدا ہوجاتی ہے یہ درحقیقیت کسی خاص ادبی تخلیق کی تقلیب ہے جس میں ترتیب کو نئے انداز سے سنوار کر سنجیدگی کو مزاح سے بدل دیاجاتاہے ظرافت کے اس طرز نے اردو ادب میں ہنوز ایک مستقبل صنف کی حیثیت حاصل نہیں کی ہے۔ برلسک کے طرز کی جھلک سید محمد جعفری کی بعض نظموں میں نظرآتی ہے "ضرب کلیم" کی ایک نظم لا الہ الا اللہ" میں اقبال نے خودی کی پوشیدہ قوتوں کا رمزآشکار کیا ہے اور اس کو تیغ فساں" سے تعبیر کرتے ہوئے کہتے ہیں۔

خودی کا سر نہاں لا الہ الا اللہ
خودی ہے تیغ فساں لا الہ الا اللہ

سید محمد جعفری نے اقبال کی اس نظم کی آڑے لے کر اپنے عہد کے ریاکار مذہبی پیشواؤں،لیڈروں اور حکومت کے کارکنوں پر چوٹ کی ہے اور ان کی خود غرضی مفاد پرستی اور باطل پسندی پر چوٹ کی ہے۔ وہ کہتے ہیں۔

کہا ہے منہ سے تو ہاں لا الہ الا اللہ
نہیں عمل سے عیاں لا الہ الا اللہ

وہ مولوی ہیں جو کھاتے ہیں رات دن حلوے
بہار ہو کہ خزاں لا الہ الا اللہ

نہ ضبط و نظم نہ لمحاں نہ اتحاد عمل
نہ منزلوں کا نشاں لا الہ الا اللہ

اردو شاعری میں پیروڈی اور برلسک کی ترقی کے اچھے امکانات موجود ہیں نقادوں کو پیروڈی کی طرف توجہ کرنے کی ضرورت ہے کیونکہ یہ محض وقتی تفریح

و تفنن کی چیز نہیں ہے ۔ وہ ادبی اکتسابات کی بیزار کن یکرنگی ان کے یک سرے
پن اور تھکا دینے والی یکسانیت کی کمزوریوں کو بے نقاب کر کے ادبی شعور کو
پختگی اور تہہ داری عطا کرتی ہے ۔ بقول میگڈوگل ظرافت بے راہروی کو اعتدال
پر لاکر زندگی کو توازن اور توانائی عطا کرنے کا ایک موثر ذریعہ ثابت ہو سکتی ہے
اچھی پیروڈی میں ناگوار اور تلخ طنزیا تخریب کے عناصر کار فرما نہیں ہوتے ۔ یہ دل
آزادی کا نہیں دل دلگی اور دلنوازی کا فن ہے اور اسکا طنز لطیف اور خوشگوار ہوتا
ہے ۔ پیروڈی جس کو ہدف تنقید بناتی ہے وہ اس کے وار سے مضطرب نہیں
متبسم ہوتا ہے ۔ اعلیٰ درجے کی پیروڈی اتنی ہی قابل قدر ہوتی ہے جتنی کہ وہ
تخلیق جس کی پیروڈی کی گئی ہو ۔